

LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS**

RESUMO

Considerações sobre a possível função das referências a artes plásticas no romance, a partir de *Cinanda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, 1934 de Alberto Moravia e *Memorial do convento* de José Saramago.

RESUME

A partir de *Cinanda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, 1934, d'Alberto Moravia et de *Memorial do Convento*, de José Saramago, nous analysons le rôle joué par les références aux arts plastiques présentes dans ces oeuvres.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.

**Trabalho apresentado no 1º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em Porto Alegre, em junho de 1988.

Tratar da relação literatura/artes plásticas é penetrar em campo amplo, com a possibilidade de vários ângulos de abordagem. Este trabalho consiste apenas no registro de uma reflexão inicial, germen de uma pesquisa que pretendo realizar.

Partindo da leitura de três romances - *Ciranda de Pedra* de Lygia Fagundes Telles, 1934 de Alberto Moravia e *Memorial do convento* de José Saramago, que contêm referências explícitas a produções de artes plásticas, cogitarei aqui de dois aspectos: da própria relação intertextual (tomando-se o texto em sentido amplo) e da função que aquelas imagens visuais referidas exercem no interior do texto literário. Da análise da função das imagens, tanto poderá resultar apenas a explicitação de um recurso semiótico, mais ou menos evidente, utilizado pelo Autor, quanto o acréscimo de dados mais valiosos à compreensão do texto.

Quanto à relação intertextual, aqueles romances me levaram a considerar a origem e a natureza das imagens artísticas evocadas. No caso de *Ciranda de Pedra*, há imagens artificialmente criadas, obras de uma personagem desenhista e pintora. Sua existência é absolutamente ficcional, produzida pelas palavras da romancista. Há também a referência a uma estampa de filhinha e à ciranda dos anões de pedra - produções de caráter "Kitsch". Já em 1934 de Moravia, registram-se referências a obras de artistas de renome universal: são duas obras de Dürer - a gravura em cobre "Melancolia" de que tratarei e o "Retrato de um jovem homem", além do "Nascimento de Vênus" de Botticelli. Em *Memorial do convento*, Saramago além de tomar a histórica construção do convento de Mafra como assunto do romance, desviando-se para a construção da lendária passarola do padre Bartolomeu de Gusmão,

ainda se refere à montagem de uma miniatura da basílica de São Pedro, pelo rei, certamente criação romanesca.

No romance de Lygia Fagundes Telles, há um retrato desenhado por Otávia, ainda menina, e dois quadros seus, focalizados no momento mesmo da criação. A desenhista retrata a mãe, deixando-se confundir com ela, quer pela "cabeleira esvoaçante", quer pelos olhos em que há algo terrível. Os quadros são assim apresentados:

"Traçou com pinceladas rápidas um círculo meio deformado com um olho desvairado no centro. Em torno do círculo fez uma espécie de cabeleira brotando emaranhada em todos os sentidos: - A célula louca. Louca, louca."¹

"Na tela havia um aquário com um gato cinzento no fundo e um peixinho vermelho nadando do pouco abaixo da boca do gato. Ambos estavam mergulhados na água, mas enquanto o peixinho aparecia em proporções normais, o gato tinha a cara enorme e olhos monstruosos que se estendiam dilatados em quase toda a superfície arredondada do vidro."²

Essas três produções de Otávia reiteram alguns índices de que ela poderia enlouquecer, tal qual a mãe: o freqüente alheamento, o desenvolvimento de comportamento social (ao adultério da mãe correspondendo sua ninfomania), além da semelhança física, reproduzida no retrato. Nos quadros, essa loucura latente está representada, pois metonimicamente ela se encontra em "A célula louca", através da cabeleira emaranhada, como se encontra, através dos olhos dilatados do gato, na outra tela, cujo efeito meio surrealista causa em Virgínia, sua irmã, que o contempla, acentuada sensação de estranheza e mal-estar.

Há nesse mesmo romance a referência à estampa de uma folhinha: um casal de namorados num piquenique à sombra de uma árvore. Trata-se da metáfora ingênua de uma felicidade paradisíaca que, invejosamente representada por Virgínia na infância, é recordada por ela na juventude, quando percebe que não era autêntico o "paraíso" onde vivia a moça loura (sua irmã Otávia). Mas é a ciranda dos anões de pedra que constitui a principal metáfora da história de Lygia responsável até pelo título da obra. As estátuas grotescas dos anões de mãos dadas representam não só as cinco crianças que rejeitavam a protagonista, como também

outros grupos de personagens que de algum modo a excluam ou dos quais ela se excluia.

O romance de Moravia, 1934, inicia com a evocação, pelo protagonista, de uma gravura de Dürer, provocada pela paisagem des_u cortinada ao aproximar-se da ilha de Capri. Imaginariamente ele substitui, na faixa que na gravura é ostentada por um morcego, a palavra emblemática, "Melancolia", pela pergunta "É possível viver no desespero sem desejar a morte?" Essa gravura associada no primeiro momento à paisagem e às condições psicológicas do protagonista, passará pouco depois a relacionar-se com outra personagem - uma jovem alemã, sua companheira de viagem, só notada por ele ao chegarem a seu destino.

"Portanto, a Sra. Müller enquanto me olhava com sua singular e voluntariosa insistência, mantinha no olhar a mesma expressão fosca e infeliz da figura feminina de Dürer. Poder-se-ia dizer acima de tudo que essa expressão era produzida pelos mesmos efeitos de luz e sombra. Como se pode recordar, a expressão aflita e meditativa, característica do chamado temperamento lúgubre, isto é, de um estado de alma desesperado é obtido na figura de Dürer por meio de contrastes de sombra e luz, ou seja de branco e preto, di versamente graduados."³

Esse paralelo entre a moça e a figura de Dürer ocupa uma pági-
na e, como se vê, encerra a reprodução dessa parte da gravura. O narrador recusa a definição de "melancolia" para o sentimento expresso por aquele olhar, chamando-o "desespero", como já sug_e rira ao imaginar novos dizeres para a faixa. Está claro que ele se vê espelhado no olhar da jovem e busca a mediação metafórlca da gravura para expressar essa idéia.

Por outro lado, se se observa ser a figura de Dürer um mis to de mulher/homem/anjo, pode-se pensá-la como metáfora da jo-
vem que seduz e confunde o intelectual italiano, através de um jogo de enganos e representações, cujo sentido político é bem claro. Ele, porém, não pode ou não quer captar nos olhos deses-
perados da bela e ambígua jovem alemã a intensidade do drama po-
lítico que ali se refletia. Diplomado pela Universidade de Muni-
que com tese sobre o romântico Kleist, está impregnado de cultu-
ra germânica e de angústia existencial. Não ousa, porém, expres-
sar a verdadeira causa do sentimento que o atormenta: a perple-

xidade do intelectual italiano que não quer aderir ao nazi-fascismo, mas, impotente, não lhe oferece resistência, não sabe e não tem como agir. A gravura de Dürer simboliza a situação desse intelectual, metonimicamente representado pela personagem. A leitura do texto de Walter Benjamin⁴ sobre essa gravura é elucidativa. Registro apenas algumas idéias relacionadas com a situação apresentada pelo romance: a melancolia ligada ao abandono das boas obras, o distanciamento entre o sujeito e o mundo no melancólico, o esvaziamento da vida e o terror da morte, o gosto da meditação. Benjamin fala ainda do dom do sonho profético do melancólico, o que não se explicita no romance, mas pode ser considerada pela mediação da própria gravura evocada pela personagem: o contraste entre a luminosidade e o arco-íris no fundo e a desolação dominante. Não estaria aqui o prenúncio da hecatombe que sobreviria? Entretanto, a personagem registra significativa diferença entre o direcionamento do olhar da figura de Dürer e o da moça. O olhar da personagem alada da gravura se volta para cima, o que é interpretado como renúncia desesperada ao conhecimento, já que a seus pés há instrumentos científicos espalhados e eu registro também o compasso em sua mão direita, a coroa de louros e as asas que poderiam ser vistas como metonímia de uma glória já alcançada ou pretendida. O olhar da alemã se volta para o jovem intelectual italiano que o traduz romanticamente, como expressão de renúncia ao amor que poderiam viver...

Em *Memorial do convento*, torna-se significativa a presença de obras arquitetônicas em construção. Como já foi dito, essas construções são de ordem histórica, lendária (estou, não sei se arbitrariamente, incluindo a passarola) e lúdica. Há de estar aí a metáfora da própria construção do romance, pois também ele é feito de tais matérias. A história seria a matéria principal, mas o romancista não só trata ironicamente os dados obtidos na história oficial, como tenta recompor os fatos não registrados - a história dos verdadeiros construtores do convento - a privilegiando a lenda, reservando o maior espaço do romance à construção da passarola. O ingrediente lúdico fica por conta dos blefes ao leitor através do referido desvio do assunto, da apresentação de episódios desmentidos e de personagens anunciadas como inexistentes, da rede irônica que perpassa todo o romance. A basílica montada pelo rei, com peças de encaixe, reproduz, em miniatura a obra arquitetônica do Vaticano. Esta é, pois, evocada

através de seu simulacro e o episódio que a apresenta inicia com uma frase irônica: "Quase tão grande como Deus é a basílica de São Pedro de Roma que el-rei está a levantar."⁵ Essa basílica representa também o sonho megalômano do rei que se caracteriza aí como uma espécie de arremedo de artista.

Verifica-se, pois, que a evocação das obras de artes plásticas ou visuais, conforme designação predominante hoje, nas três obras a que me ative, funcionam como índices reiterativos e como símbolos metafóricos ou metonímicos. No caso de *Ciranda de pedra*, a função das imagens, mero recurso auxiliar na caracterização de personagens, mostrou-se de forma bem explícita. Em 1934, a gravura de Dürer além de favorecer a caracterização de personagens de forma ambígua, contribui intensamente na composição do clima do romance, conotando nuances da situação de conflito existente na intelectualidade italiana impregnada de germanismo, mas não adesista do fascismo. Já em *Memorial do convento*, pode-se constatar a relação entre as obras arquitetônicas e a construção do romance, uma espécie de metalinguagem metafórica. Em todas as situações, com menor ou maior elaboração, os ficcionistas pareceram-me buscar nas imagens visuais artisticamente produzidas, um recurso simbólico complementar, na tentativa, talvez de suprir a insuficiência da palavra ou de torná-la mais enfática.

Referi-me a essa relação literatura/artes visuais como intertextual e no caso de *Ciranda de pedra*, em que a referência se faz a produções de personagem, cheguei a pensar na denominação de pseudo-intertextualidade, pois ela foi forjada pela romancista. Seja, entretanto, a obra referida no romance de um artista plástico reconhecido historicamente, de uma produção anônima, mas de existência independente do romance, ou nele próprio criada, obviamente ela passa por uma tradução, fazendo-se literária. Seria uma particular espécie de intertextualidade realizada entre obras de linguagens diferentes. Entretanto, para Jean-Louis Shefer, abonado por Barthes⁶ em *L'obvie et l'obtus*, a distância entre essas artes (literária e visuais) tende a se anular. As artes visuais são por eles consideradas como o lugar disponível para investimentos subjetivos e sua existência como dependente da escrita sobre elas. Haveríamos de concluir ser essa intertextualidade idêntica à que se dá entre duas obras literárias. Uma questão a ser analisada mais detidamente.

NOTAS

1. TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo, Edibolso, 1975. p. 125.
2. Idem, p. 175.
3. MORAVIA, Alberto. *1934*. Trad. Udine T. de Macedo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 31.
4. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
5. SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo, Bertrand Brasil S/A, 1975. p. 12.
6. BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982.