
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

JARDINS EM PERSPECTIVA: DIÁLOGO ENTRE O JARDIM DA CASA DA PARREIRA, DO CONTO “JOSÉ MATIAS”, DE EÇA DE QUEIRÓS E “GLADÍOLOS”, DE CLAUDE MONET

Paula Aparecida Volupca (UNICENTRO)
paulavolupca@ig.com.br

RESUMO: Este trabalho pretende abordar a relação visual do conto *José Matias*, de Eça de Queirós e a estética Impressionista. Umberto Eco, em *A Obra Aberta* defende que “em vez da definição a relação, em vez do resultado, o processo, em vez do evento, a probabilidade” (ECO, 2005). Realismo e Impressionismo são escolas contemporâneas e têm como seus maiores representantes, Eça de Queirós e Claude Monet. Assim, pretende-se demonstrar as relações possíveis entre o conto de Eça e a tela *Gladiolos* de Monet, analisando a formação imagética correspondente entre o texto e a pintura por meio das cores utilizadas para criar a atmosfera que atinge diretamente os sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Claude Monet; Eça de Queirós; cores; simbologia; olhar.

INTRODUÇÃO

O conto *José Matias*, de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez em 1897, vem suscitando contínuos estudos da crítica literária. Com personagens ambíguas, entre o sublime e o ridículo, *José Matias* mostra-se como um enigma a ser resolvido, que de alguma maneira nos desafia a querer resolvê-lo. Para isso, apoiamos-nos no pensamento de Umberto Eco, que traz em sua *Obra Aberta*, a valoração do processo de desvendamento; em vez do evento, a probabilidade. Numa obra como o conto em questão, é fundamental a ambiguidade, visto que toda a abertura contraria a univocidade (ECO, 2005). Este trabalho é um recorte dentro das possibilidades de leitura que o conto apresenta e, lançando mão das reflexões de Eco, pretende-se abordar o diálogo possível entre literatura e pintura, especificamente da literatura realista e da pintura impressionista.

Buscando inferências entre estas artes, procurar-se-á fazer a análise das cores em destaque no texto, mais precisamente das cenas passadas no jardim, a fim de se perceber, tratando-se da simbologia que Eça de Queirós, impregnado de uma rica cultura da sua herança europeia, e daquela adquirida por meio de suas viagens ao Oriente Médio, traz para dentro do conto “José Matias”. Este aparato ideológico e social, em um primeiro momento, não é percebido, mas, ao se fazer uma leitura mais atenta, a carga semântica aliada à semiótica vem à tona e chama a atenção para seus elementos mais profundos.

Segundo Cortez, “Tanto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra a sua razão de ser nessa plurivalência estética” (2005: 307). Partindo dessas relações, este trabalho, que traz o texto em primeiro plano com sua abordagem visual que atinge diretamente as sensações, trará como referencial de parceria a tela *Gladiolos*, de Claude Monet, pintada em 1876, nos jardins de Argenteuil. A pintura nos remete à personagem feminina do conto de Eça, em seus passeios pelos jardins da casa da Parreira, um dos espaços criados pelo autor onde a “musa” trocava olhares com o seu amante de alma, José Matias.

Esta inter-relação pode ser observada em estudos que vêm registrando desde há muito o poder visual da linguagem, conduzindo “o leitor para o plano do imaginário”, fazendo com que este possa, a partir da sua recepção, construir “quadros e cenários”, numa atitude “de ‘ver’ além do texto e ‘olhar’ além das palavras” (Cortez 2005: 308-314).

Diante disso, podem ser percebidas no conto as características que aludem à estética Impressionista, uma vez que é composto como que por um jogo de espelhos, que leva o leitor a ver, como na pintura instantânea praticada pelos pintores Impressionistas, quadros com cores fortes e significativas, quase reais:

nenhuma representação em arte, por mais fantástica que seja, é possível sem componentes que casem, direta ou indiretamente, com a experiência visual dos objetos ou de suas partes. [...] Certas relações de um conjunto complexo em uma figura desenhada - por exemplo, as posições invariáveis e a simetria dos traços fisionômicos e suas transformações em movimento e perspectiva - foram respostas a uma percepção do objeto real e podem ser reconhecidas em um quadro não simplesmente porque os observadores aprenderam os mesmos métodos de representação, mas porque retiveram na memória da experiência visual o suficiente do que é constante ou típico na aparência mutável do objeto. (Shapiro 2002: 26-27)

Assim, podemos perceber entre as artes o estímulo diante do que surpreende nossa consciência e instiga o curso de nossos pensamentos, ativando nossa memória, deflagrando nossa imaginação, surgindo o desejo de descobrir pontos comuns até então não previstos.

A mensagem está aí: devemos contemplá-la, examiná-la, compreender o que suscita em nós, compará-la com outras interpretações; o núcleo residual desse confronto poderá, então, ser considerado como uma interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento X, em circunstâncias Y. (Joly 1996: 44-45)

Avançando nesta análise, vê-se que, para os pintores impressionistas, as sombras deveriam ter luminosidade e colorido e os contrastes entre luz e sombra eram obtidos por meio das cores complementares. Para eles, cores e tonalidades não deveriam partir da mistura de vários pigmentos, mas sim das cores puras. O olhar do observador, ao admirar a pintura, faria a combinação entre elas, deixando-se tomar pelo fenômeno ótico proporcionado. Os Impressionistas procuravam mostrar em suas pinturas que as tonalidades adquiridas pelos objetos em determinados momentos, ao refletirem a luz do sol, mudavam como na natureza, dependendo da maior ou menor incidência da luz solar. O conto *José Matias* traz em si a possibilidade de estabelecer uma relação com esta estética, pois é repleto de detalhes que ampliam as impressões sensoriais a cada cena, pois “[...] é na prática da escrita que as palavras irão adquirir diversos significados, podendo assumir um grau de visualismo e simbolismo, lembrando uma tela ou uma ilustração” (Cortez 2005: 307).

É o que veremos em especial para este trabalho, nas cenas em que os jardins são o pano de fundo para algumas das ações das personagens.

O IMPRESSIONISMO E O REALISMO: ESTÉTICAS IRMÃS

O Impressionismo foi um movimento artístico que iniciou-se na França, no último quartel do século XIX. Duramente censurado pelos críticos de arte, a começar por Louis Leroy, durante a primeira exposição em 1874 que se manifesta ao olhar para a tela de Monet, *Impressão - Nascer do Sol*, que uma parede cujo papel estivesse danificado daria uma melhor impressão do que aqueles quadros expostos como arte. Apesar da ironia, da hostilidade e do cunho pejorativo, a expressão generalizou-se e os artistas acabaram por denominarem-se impressionistas, uma vez que eles pintavam “as impressões visuais que tiveram num determinado momento efêmero do tempo, diante de um motivo” (Tringali 1994: 140).

Ostrower explica como os impressionistas utilizavam as cores para suas composições, despertando as sensações visuais do observador de maneira vibrante:

A pintura impressionista apresenta uma matéria pictórica que se compõe de inúmeras pequenas manchas de cor, em forma de vírgulas ou traços livremente pincelados. Em vez de misturadas na palheta, as cores são justapostas puras na tela (só primárias e secundárias, pois os impressionistas aboliram as terciárias), a fim de, ao serem vistas a certa distância, se fundirem na percepção do espectador, num processo ótico-sensorial direto. Observamos que as complementares são

usadas no sentido de *fusão*. Tanto nos conjuntos de massas coloridas como nos detalhes, vemos lado a lado tons vermelhos e verdes, laranjas e azuis, amarelos e roxos [...]. Mesmo quando predominam quantitativamente certas gamas, o azul do céu e da água, o verde das plantas, há sempre suficientes manchas intercaladas a fim de fechar visualmente a complementar. Uma vez que tais agrupamentos, áreas de fusão, se distribuem de modo regular e sem ênfase por todo plano do quadro, anulam as tensões que podem existir nos contrastes da complementar. Ao invés de tenso, o colorido se torna excitante (1989: 251 - grifo da autora).

Essa maneira inovadora de pintar para registrar o momento o mais rapidamente possível causou estranheza tanto na crítica quanto no público, pois as telas, ao serem olhadas de perto pareciam borrões, uma vez que não havia um delineamento prévio entre as cores como nas pinturas acadêmicas e, para que se tivesse uma visão da totalidade da imagem, era necessário que o observador se mantivesse a certa distância.

Como a maior característica do Impressionismo era a luz, “Onde quer que haja luz, haverá cor, por isso as sombras possuem cor, uma vez que refletem certo grau de luminosidade” (Tringali 1994: 140). Dessa forma, a cor passa a ser o ápice da pintura e a representação das formas passa a ser irrelevante, pois os artistas negam a existência das linhas na natureza, afirmando que ao delimitar as coisas, elas perdem a nitidez (Tringali 1994: 140).

Quanto a um “impressionismo” literário, Tringalli afirma que não houve uma “escola” com o mesmo título na literatura, mas esta sofreu influências do impressionismo, em particular nos movimentos realista/naturalista e simbolista.

O Realismo, como período de renovação estética na literatura, condizia com as correntes filosóficas, políticas e científicas, incutidas no pensamento europeu na segunda metade do século XIX. O escritor passa a trabalhar com os estados de alma e traz para dentro de sua obra, como uma de suas características,

a maneira de apresentar as experiências dos personagens, assim como o seu conteúdo emocional. Os momentos impressionistas - a perambulação, o encontro casual, a sensação, o clima, as horas de lazer, a fruição das artes - desempenham um papel vital na história; e a forma literária é reconstituída para transmitir as qualidades e percepções dessas ocasiões. (Shapiro 2002: 303)

Ao levar em conta as necessidades de expressão para captar o mundo subjetivo que quer retratar, o escritor realista esquematiza a sintaxe em detrimento da sua estruturação. Desse modo, ele produz o tratamento verbal a fim de que o leitor tenha a sensação de ser testemunha dos fatos. O Realismo valoriza o efetivamente real, enquanto “a observação vale mais que a fantasia criadora” (Tringali 1994: 222).

O Realismo traz características como retratação fiel das personagens, bem como interpretação de seu caráter e ainda determinismo, relação de causa e efeito e detalhes específicos. Sendo reflexo das profundas transformações econômicas, sociais, políticas e culturais da segunda metade do século XIX, ele introduz na literatura a oportunidade de abordar de forma crítica, participativa e objetiva a realidade do momento. Nas palavras do próprio Eça, “[...] o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houve de mau na nossa sociedade”.

Impessoal, o Realismo oportuniza ao romancista “a documentação fotográfica” dos fatos da vida e do homem, principalmente através do exercício da observação psicológica, com a ampliação do conhecimento humano pelo avanço das ciências sociais, psicológicas e filosóficas. É dessa forma que vemos o retrato das personagens do conto de Eça, com seus costumes descritos minuciosamente, suas atitudes, seus hábitos, revelando, acima de tudo, a imprevisibilidade de suas ações.

PINTURA E LITERATURA: ESTÉTICAS COMPLEMENTARES

A tela *Gadíolos*, de Monet, faz parte da fase em que o artista alcança o seu auge como impressionista, adotando a “temática paisagista dos anos 60, realçando, porém as alterações atmosféricas, o movimento e os fenômenos visuais” (Sagner 2006: 57).

A obra representa uma mulher em azul, passeando ao longo de um caminho, protegida por um guarda-sol verde, e à sua direita há uma profusão de gladiolos rosas, vermelhos e roxos, bem como de rosas vermelhas atrás dela, e mais abaixo, vindo na direção inferior da tela. Há borboletas brancas voejando por entre as flores e aparece a sombra de um edifício próximo, no canto esquerdo da tela. Vê-se ainda ao fundo um portão em segundo plano, atrás dos gladiolos. O olhar da mulher está voltado para a direita, por sobre o canteiro de flores. E é esse olhar representativo que nos dá a noção da perspectiva que observamos no conto, pois, segundo Bachelard, em sua *Poética do espaço*, “As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação” (1993: 49 - grifo do autor).

Esta abordagem de alguns fenômenos em seu aspecto semiótico, objetiva tratar a maneira como estes produzem sentidos, provocando o desejo de se encontrar suas significações e assim determinar as possíveis interpretações que eles suscitam, pois, segundo Bakhtin, “Só ver ou ouvir algo não quer dizer que já se percebeu sua forma artística; para isso é preciso fazer do que foi ouvido e visto [...] a expressão da nossa relação ativa e dos nossos valores; ingressar como criador no que se vê, ouve ou pronuncia” (1990: 58-59).

O conto “José Matias”, de Eça de Queirós, com sua estrutura complexa, é considerado por seus estudiosos superior aos demais contos do autor. Seu enredo trata

da história de José Matias, relatada por um narrador professor de filosofia ao seu narratário, que vai, durante o enterro da personagem-título, contando o desolador caso do homem apaixonado que morre em um portal em frente à casa da amada, pobre e alcoólico, num dia frio de janeiro. Trata-se de uma insólita intriga amorosa, argumento que serve de pretexto para a crítica ao ultrarromantismo exacerbado e à exaltação da estética realista. O narrador é declaradamente racional e não compreende o comportamento do amigo José Matias. Estruturado numa concepção lógica, traz, ironicamente, uma personagem que não se encaixa nesta lógica. O narrador vai servindo-se de todos os postulados filosóficos para tentar justificar os sentimentos e atitudes da personagem.

Vamos então conhecendo a história do “rapaz airoso, louro como uma espiga”, quando ele conheceu Elisa Miranda, objeto de sua paixão e de sua ruína, a “deusa [...] alta, esbelta ondulosa, [...] cabelos negros, lustrosos e ricos, [...] olhos negros, líquidos, quebrados, tristes, de longas pestanas”, casada com o Conselheiro Matos Miranda, homem muito mais velho. Quando o Conselheiro morre, todos acham que Elisa e José Matias contrairão núpcias, mas ele foge para o Porto e não aceita nem mesmo recebê-la para conversarem.

É deste ponto da narrativa que o chamado enigma José Matias começa a despontar. Num tom coloquial, que passa a ideia de uma história verdadeira, o narrador vai apresentando o inexplicado comportamento de José Matias diante da perspectiva de realizar seu amor por Elisa pelo casamento, ao que ele se nega.

Enquanto conta a história, o narrador vai mesclando em sua fala coisas do presente - a morte, o enterro, as pessoas que estão presentes na cerimônia - com cenas do passado, numa técnica cinematográfica que alterna mudanças de planos narrativos e perspectivas (Thimóteo 1997).

Caracterizado como ultrarromântico, José Matias é considerado um herói problemático e as análises do narrador no decorrer da história vão mostrando a oposição entre espírito e matéria personificados em José Matias e em Elisa, num percurso todo feito de desejos e renúncias e contradições que não se resolvem, desse drama que se alimenta na tensão entre um amor que vive de olhares inflamados trocados de um jardim para o outro, com o muro de permeio.

Elisa, no esplendor de sua juventude, viúva de Matos Miranda, casa-se com Torres Nogueira, uma vez que José Matias a repudiara. Viúva pela segunda vez, ela arranja um amante, o Apontador de Obras Públicas, com quem entretém relações numa nova casa, distante da casa da Parreira. A história amorosa narrada fala de um amor contemplativo, espiritual, platônico, idealizado e cortês, que José Matias cultivava por Elisa.

O narrador, tentando compreendê-lo, sem sucesso, conclui então que José Matias era “um doente, atacado de hiperespiritualismo [...] que receara [...] as materialidades do casamento”, que viveu para amar contemplativa e espiritualmente a sua “deusa dos Arroios” e morreu em adoração da bela figura, em um portal em frente

à sua casa, levando para o túmulo o seu segredo, o paradoxo de jamais ter se aproximado da mulher que amava.

Com o relato feito essencialmente por meio da cena dialogada, o conto traz uma espécie de “falso diálogo”, porque só o narrador tem a palavra.

Ao descrever o enterro de José Matias, Eça apresenta a oposição da estética romântica ainda em voga na literatura portuguesa, simbolizando o declínio do Romantismo, frente ao Realismo, do qual foi um dos precursores, mostrando por meio de suas personagens os contrastes entre o que ainda se vivia relativamente aos valores da nova sociedade, e o nascer de uma nova corrente, rejeitando os antigos valores seguidos por José Matias, contrário às realidades das novas ciências e tecnologias.

Além disso, segundo José Pereira Sampaio, Eça renovou a literatura, acrisolando e apurando o gosto dos que ele denomina “leitores inteligentes”, com sua nova maneira de escrever, fazendo evoluir o estilo como marco na história da língua; utilizando-se do contraste, ao mostrar, de um lado, os aspectos mais duros e desagradáveis da vida, por outro criou uma linguagem bela e quase poética, fazendo o leitor enveredar pelo caminho da fantasia (Coelho e Azinheira 1996: 74-78). Para isso, ainda segundo as autoras, Eça de Queirós

Não teve, pois, outra solução se não a de exercer um fascínio pessoal sobre o que ele considerava o desgastado vocabulário português, usando alianças imprevistas, transposições de toda espécie, novas harmonias, mas também contrastes e choques, discutíveis a uma leitura superficial. O resultado é, naturalmente, um léxico “individualmente” original, visto que a originalidade não reside nas palavras em si mesmas, mas na forma como são usadas. (Coelho e Azinheira 1996: 74; grifo das autoras)

Aproximando-se as artes de Eça e Monet, percebe-se no primeiro o uso com predileção dos adjetivos e de tal maneira, que o domínio que tem sobre eles “transformam no factor mais evidente do seu léxico”, pois é com o adjetivo que Eça “comunica cor, matiz e tonalidade à expressão: é a partícula de poder diferenciativo” (Coelho e Azinheira 1996: 78).

Ferraz reafirma estes conceitos quando diz que “a arte de Eça é a arte de pela linguagem fazer ver” (1997: 121). Ficam então claras em Eça as estratégias que usa para fazer que, pela linguagem, nos faça ver o que quer nos mostrar, mas também sentir o que nos mostra (Ferraz 1997: 121).

Guerra da Cal afirma que a prosa de Eça é aquela

prosa que trata a palavra, a matéria-prima, como uma substância por si mesma suscetível de beleza. A finalidade daquele que escreve a prosa artística não é apenas a expressão eficaz, necessária e suficiente da ideia; é mais do que isto, ele procura às vezes mesmo primordialmente extrair de sua matéria verbal tudo quanto esta lhe possa oferecer de *plasticidade, ritmo, harmonia e efeito*

evocativo emocional, explorando toda uma série de possibilidades cromáticas e musicais que, embora alheias ao significado, enriquecem-no por caminhos alheios ao intelecto. Estes elementos operam sobre a nossa sensibilidade, envolvendo as ideias em atmosferas emocionais e provocando sensações que jazem submersas em nossa vida anímica sob os conceitos lógicos. (1969: 65.; grifos nossos).

A exposição dos conceitos destes estudiosos da obra de Eça de Queirós só vem corroborar que as artes dele e de Monet dialogam de forma clara e ao mesmo tempo lúdica, ao se inter-relacionarem por meio de suas imagens, sejam elas construídas pela palavra ou pelas tintas.

O JARDIM DE EÇA E O JARDIM DE MONET

Observa-se, a cada dia, que as relações estabelecidas entre o verbal e o não-verbal são cada vez mais possíveis, pois tanto o escritor como o pintor transitam em um “mundo de perspectivas” e “a obra de arte” é a via em que os múltiplos significados são gerados e apresentados ao receptor, cuja sensibilidade e conhecimento lhe é legado por todo o seu conjunto social, psicológico e histórico (Cortez 2005: 307).

No conto de Eça de Queirós percebemos que, em nenhum momento, salvo quando aparece um cesto de rosas brancas, ele vai pôr em palavras as cores das flores dos jardins. Seu narrador fala de soberbas dalias, rosas, sem dar-lhes cores especificadas. Tratando-se da matéria, o que se verá, em alguns momentos, será a cor das vestes dos amantes.

É assim que entrará em ação a imaginação e a descoberta de pontos comuns entre o que se vê na tela de Monet, com o que se lê nas cenas do conto em que temos os jardins de permeio para a ação. Faremos a análise de algumas destas menções relacionando-as à tela *Gladíolos*:

O Garmilde morava então em Arroios, numa casa antiga de azulejos, onde ele cultivava apaixonadamente canteiros soberbos de dalias. Esse jardim subia muito suavemente até o muro coberto de hera que o separava de outro jardim, o largo e belo jardim de rosas do Conselheiro Matos Miranda, cuja casa, com um arejado terraço entre dois torreõezinhos amarelos, se erguia no cimo do outeiro e se chamava a casa da “Parreira”. (Queirós s.d.: 804)

Nesta primeira citação, em que aparecem os soberbos canteiros de dalias, inferimos junto à pintura de Monet ao vermos em uma das suas interpretações que: “The flowers portrayed and the setup of the garden would all be very familiar to the contemporary viewers since the flowers were the kinds that were available to them and this was a popular garden designs of the time. The woman with a parasol in the background lets us know that this is a pleasure garden to stroll in and enjoy”. Ou seja,

produz efeitos a partir daquilo que fomos adquirindo culturalmente, pois conhecendo as dalias, sabe-se que elas possuem as mais variadas cores, sendo as carmins e as amarelas as mais comuns, e os jardins, invariavelmente, possuem as mesmas configurações espaciais que se apresentam no conto.

A reflexão sobre a coloração das dalias, se as pensarmos carmins, trará a ideia de calma, dignidade, autocontrole, estima, valor, segundo a interpretação dada à cor (Chevalier & Gheerbrant 2007). Estas flores pertencem justamente ao jardim de um general, um visconde, e a interpretação nos parece plausível e irrepreensível.

Agora vemos a “divina” Elisa passear dolente, por entre as roseiras, ao final da tarde, para ser vista e admirada por seu amante de alma: “A divina Elisa, com vestidos claros, passeava à tarde no jardim entre as roseiras” (Queirós s.d.: 810). Estes vestidos claros poderiam ser os mesmos da pintura de Monet, em tom azul, que traz, em suas interpretações possíveis, sentidos de afeto, serenidade, precaução (pois que ambos apenas amavam-se pela troca de olhares), fidelidade, sentimentos profundos (Chevalier & Gheerbrant 2007).

Mais adiante, o narrador mencionará o cesto de rosas brancas bem como as vestes brancas de Elisa, logo em seguida, no mesmo contexto sensitivo-visual.

E ainda me lembro, com um arrepio, da impressão desolada que me deu o desgraçado! Era no quarto que abria sobre os dois jardins. Diante de uma janela, que as cortinas de damasco cerravam, a mesa resplandecia, com duas serpentinas, um cesto de rosas brancas, e algumas das nobres pratas do Garmilde; [...] Por fim, com um suspiro remexeu uma garrafa de champanhe dentro do balde em que ela gelava, encheu outro copo, murmurando: - “Um calor... Uma sede!...” Mas não bebeu: arrancou o corpo pesado à poltrona de verga, e forçou os passos mal firmes para a janela, a que abriu violentamente as cortinas, depois a vidraça... E ficou hirto, como colhido pelo silêncio e escuro sossego da noite estrelada. Eu espreguei, meu amigo! Na casa da Parreira duas janelas brilhavam, fortemente alumadas, abertas à macia aragem. E essa claridade viva envolvia uma figura branca, nas longas pregas de um roupão branco, parada à beira do terraço, como esquecida numa contemplação. Era Elisa, meu amigo! Por trás, no fundo do quarto imóvel, o marido certamente arquejava, na opressão da anasarca. Ela, imóvel, repousava, mandando um doce olhar, talvez um sorriso, ao seu doce amigo. O miserável, fascinado, sem respirar, sorvia o encanto daquela visão benfazeja. E entre eles rescendiam, na moleza da noite, todas as flores dos dois jardins... (Queirós s.d.: 813)

O branco, considerado como não cor, tem significações complexas, dentre elas, simplicidade, o bem, otimismo, paz, pureza, inocência, dignidade, deleite, despertar, harmonia (Chevalier & Gheerbrant 2007). Ele aparecerá na tela de Monet sob a forma de borboletas voejando, sugando o néctar das flores. Nas interpretações dadas à cor,

a maioria delas tem seu valor dentro do conto e da tela, pois têm intrínsecas quase que a mesma simbologia.

Na tela *Gladíolos*, Monet retrata uma mulher de olhar firme, ladeada por rosas vermelhas, cujo simbolismo revela dinamismo, força, energia, movimento, coragem, esplendor, paixão, poderio, vigor, excitação e, aliado ao verde de seu guarda-sol, revela junto à intensidade de uma mulher madura, os sinais da juventude que emprestam à sua expressão sinais de tranquilidade e segurança, equilíbrio, esperança, serenidade e uma suave firmeza que revela sua coragem e seu desejo, pois o verde oferece o desencadeamento de paixões (Chevalier & Gheerbrant 2007).

Os espaços desdobram-se, transportando-nos para outros lugares, outros tempos, para diferentes planos de sonhos e lembranças, pois “Nunca a imaginação pode dizer: é só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação da realidade” (Bachelard 1993: 98).

A tradução do psicológico para o concreto pode ser verificada pela maneira como escritor e pintor procedem a feitura de suas obras, pois, “*Imaginar* será sempre maior que *viver*” (Bachelard 1993: 100 - grifos do autor). É essa multiplicidade das imagens que nos sensibiliza aos poderes do refúgio dos jardins de Eça e Monet, pois o conto produz uma gama de sensações imagéticas traduzidas de uma imagem primeira, da pintura, tornando o vínculo entre ambas tão fácil e límpido que se confundem.

Os espaços criados pelo escritor com seu colorido remetem à memória que precisa ser reimaginada, pois

Quanto mais frágil é o indício, mais sentido ele tem, já que aponta para uma origem. Compreendidos como origens, parece que todos esses indícios começam e recomeçam ininterruptamente o conto. Recebemos nele lições elementares de gênio. O conto acaba por nascer em nossa consciência, [...] Pois todas as flores falam, cantam, mesmo as que desenhamos. Não se pode desenhar uma flor, um pássaro e permanecer taciturno. (Bachelard 1993: 181-182)

Não seria assim a maneira encontrada pela imaginação para ser ativa desde a primeira leitura/contemplação?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito ainda a se buscar na análise comparativa entre literatura e pintura. Este pequeno esboço de como as artes podem encontrar-se e fundirem-se, mostrando suas facetas únicas e ao mesmo tempo duais, apresenta a possibilidade da abertura das portas do sensível em conjunto com o palpável, de forma a desvendarem o

mundo por meio de uma simbologia plena que atinge os sentidos do observador/receptor/fruidor.

Neste estudo procurou-se verificar o simbolismo das cores na sua universalidade em todos os níveis do conhecimento humano, seja cosmológico, psicológico ou místico, pois as cores se perpetuam “como fundamentos do pensamento simbólico” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 275).

Influenciando psicologicamente e exprimindo as principais funções psíquicas do homem, como pensamento, sentimento, intuição, sensação, as cores são capazes de suggestionar sempre o pensamento humano, pois, via de regra, mesmo havendo mudanças de interpretação de sua simbologia de cultura para cultura, e mesmo individualmente, elas são a maneira mais eficaz do ser humano se expressar e simbolizar. A reação a determinadas cores faz com que se perceba que cada uma delas constitui-se como estímulo psicológico a nos levar a apreciar uma tela ou uma narração, ou não, sendo que muitas das preferências por esta ou aquela cor têm como base experiências vividas.

Os efeitos das cores sobre a psique humana são os mais variados e é dessa forma que as telas impressionistas surtem tamanho efeito nas emoções ao penetrar por nossa retina, da mesma forma que um texto, com cenas nítidas, como um conto realista, age sobre o mesmo centro de emoções. “Em todos os tempos o homem interessou-se pela escrita e pela imagem” e “em nenhuma outra época foi-lhe dedicada uma paixão comparável à da atualidade” (Cortez 2005: 307). Assim vê-se cotidianamente um desenvolvimento cada vez maior entre as inferências que podem ser feitas entre os textos verbal e não-verbal.

Desse modo, este trabalho procurou demonstrar as possibilidades de se obter, por meio de análises, a satisfação estética bem como o poder comunicativo que as obras de arte podem proporcionar a partir do instante em que o sentido da observação e o olhar vão se aguçando. Esta associação passa a permitir maiores informações durante a recepção das obras, pois, conforme nos diz Bachelard, “Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação” (1993: 181). Assim, é possível imaginar que Elisa Miranda, personagem ambígua de *Eça*, talvez até mais enigmática que o próprio José Matias tenha como espelho a graciosa e também enigmática *mademoiselle* no jardim dos gladiolos, de Monet. Em vez do evento, a *probabilidade*, no lugar de definição, a *relação*. Recusamos a univocidade e partilhamos da *abertura* proposta por Eco.

OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. 1993. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail. 1990. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. 2ª ed. São Paulo: Unesp/Hucitec.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. 2007. *Dicionário de símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

COELHO, Maria da Conceição & Maria Teresa Azinheira. 1996. *Eça de Queirós: contos*. Lisboa: Europa-América.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. 2005. "Literatura e Pintura". Thomas Bonnici & Lúcia Osana Zolin, orgs. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM. 281-293.

ECO, Umberto. 2005. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. 2001. "Visibilidade e arte em Eça de Queirós". *Scripta* 4.8: 185-193.

GLADIOLI by Monet. Disponível em: <http://www.freeonlineresearchpapers.com/gladioli-by-monet>. Acesso em: 03/09/2011.

GUERRA DA CAL, Ernesto. 1969. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

JOLY, Martine. 1996. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus.

NASCIMENTO, Jair. *Realismo Naturalismo*. Disponível em: <http://www.slideshare.net/jair-nascimento/realismo-naturalismo>. Acesso em: 22/07/2012.

OSTROWER, Fayga Perla. 1989. *Universos da arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus.

QUEIROZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão, 19.., volume 1.

SAGNER, Karin. 2006. *Claude Monet (1840 - 1926) - uma festa para os olhos*. Colônia: Taschen.

SEDEF'S CORNER. *Claude Monet - Gladioli*. Disponível em: <http://www.sedefscorner.com/2011/03/claude-monet-gladioli.html>. Acesso em 12/10/2011.

SHAPIRO, Meyer. 2002. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac e Naify.

THIMÓTEO, Maria Natália F. Gomes. 1997. "Narrador em 'José Matias', de Eça de Queirós". *Revista Guairacá* 13: 145-160.

TRINGALI, Dante. 1994. *Escolas Literárias*. São Paulo: Musa Editora.

GARDENS IN PERSPECTIVE: DIALOGUE BETWEEN THE GARDEN OF PARREIRA'S HOUSE, FROM EÇA DE QUEIRÓS' SHORT-STORY "JOSÉ MATIAS", AND CLAUDE MONET'S GLADIOLI

ABSTRACT: This study addresses the visual relationship of the tale *José Matias* of Eça de Queirós and Impressionist aesthetic. Umberto Eco, in *Obra Aberta* argues that "instead of defining the relationship, rather than the result, the process instead of the event, the probability" (ECO, 2005). Realism and Impressionism schools are contemporary and have as its major representatives, Eça de Queirós and Claude Monet. We intend to demonstrate the possible relations between the tale of Eça and the Mo-

net screen *Gladioli*, analyzing the corresponding imagery training between text and painting through the colors used to create the atmosphere that directly affects the senses.
KEYWORDS: Claude Monet; Eça de Queirós; colors; simbology; look.

Recebido em 15 de agosto de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.