
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA: TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO



Volume 41
dezembro de 2021

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:.

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Carmardella Rio Doce

Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

Capa: Pablo Picasso, *Las Meninas*, 1957, Museu Picasso

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

- DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA..... 4
MARTA DANTAS (UEL)
- ADAPTAÇÃO E GROTESCO EM O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS E PAULA RÊGO 7
ROGÉRIO CAETANO DE ALMEIDA (UTFPR)
- O PITORESCO MARE TENEBRARUM DE O CIRURGIÃO DO MAR, DE GABRIELE D’ANNUNZIO.....22
FABIANO DALLA BONA (UFRJ/USP) E JULIA FERREIRA LOBÃO DINIZ (UFRJ)
- O ASPECTO PICTÓRICO EM “SUNDAY MORNING”, DE WALLACE STEVENS32
ALESSANDRO PALERMO FUNARI (USP) E ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS (USP)
- DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA NAS NARRATIVAS DE VIAGEM DO VISCONDE DE TAUNAY..... 48
PRISCILA CÉLIA GIACOMASSI (IFPR)
- IMAGENS DA CEGUEIRA: REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS A PINTURAS EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA..... 58
BRUNILDA REICHMANN (UNIANDRADE)
- LA CALAVERA CATRINA EN LAS ARTES MEXICANAS: UN NEXO ENTRE EL DIBUJO Y LA POESÍA, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA REVOLUCIÓN 71
SABINA SEBASTI (UFPEL) E MARCIO CAETANO
- O ESPETÁCULO DAS ESTRUTURAS SIMULTÂNEAS DE HANS BELLMER: TEXTO E DESENHO EM A ANATOMIA DA IMAGEM (1957)..... 85
LUCAS HENRIQUE DA SILVA (UNESP/ARAR) E KARIN VOLOBUEF (UNESP/ARAR)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA

Marta Dantas¹ (UEL)

Nesta edição, desfrutamos das várias relações entre literatura e pintura já sugeridas por Horácio em sua *Arte poética* (20 a.C.) na expressão *ut pictura poesis*, “como a pintura, é a poesia”. O que aqui encontramos não é a reafirmação da discussão realizada, no século XVIII, por Lessing, Schelling, Hegel, entre outros pensadores, sobre a superioridade da poesia como síntese suprema, a reunir em si a imaginação criativa das artes plásticas e a emoção que fluía da música e nem a vingança das artes plásticas em relação à arte literária. A pluralidade de possibilidades aqui apresentadas ora ultrapassa, ora borra os limites propostos por certas abordagens que tendem a delimitar as relações entre literatura e pintura.

Um dos artigos apresenta a inclinação de Eça de Queirós pelo grotesco, particularmente em *O crime do Padre Amaro*, recriada pela pintura da artista portuguesa Paula Rêgo. Em suas telas, a ambivalência do grotesco bakhtiniano recupera seu fôlego em pinturas narrativas, recriações das pinturas em prosa de Eça.

Um conto de Gabriele D’Annunzio, *O cirurgião e o mar*, repetição com diferença da obra de Guy de Maupassant, *La mer*, é analisado a partir do caráter pictórico – cor, formas, texturas – das descrições de D’Annunzio acerca do grotesco e do abjeto, necessárias para a visualização do agravamento do tumor do marinheiro protagonista. Numa relação análoga e simultânea, a paisagem do entorno, a formação de uma tempestade em alto mar, é também concebida por meio de descrições de caráter e pictórico que revelam o apreço de D’Annunzio pelo estranho e pelo insólito.

O estudo do poema “*Sunday Morning*”, de Wallace Stevens, apresenta “diversos níveis em que a pintura se mostra, de alguma forma, presente nesse poema” (p. 41). Não se limita às relações temáticas e imagéticas já apontadas pela fortuna crítica; apresenta um significativo repertório de pinturas cujas relações com o poema são, por vezes, também estruturais.

¹ marta_dantas@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3877-1284>

As relações entre literatura e pintura nas narrativas de viagem do Visconde de Taunay nos é apresentada por meio do conceito de iconotexto uma vez que as imagens são convocadas pelo texto de forma que a mão e os olhos trabalham juntos e, portanto, o traço e a pincelada são próximos à ação da escrita. Relação íntima que advém da formação artística e cultural de Taunay e das suas viagens pelo interior do Brasil e que confere às suas narrativas o adjetivo “pictóricas”.

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, é apresentado como monomidiático embora traga referências intermediáticas, a alusão de uma mídia em outra, neste caso, à pinturas no interior do universo ficcional do romance. No estudo aqui apresentado, o texto se mantém como mídia principal, mas a alusão as imagens pictóricas ampliam, aprofundam e ressignificam o universo textual.

Tendo como ponto de partida um detalhe da pintura mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera, a “Calavera Catrina” – repetição com diferença da “Calavera Garbancera” do gravador, ilustrador e cartunista mexicano José Guadalupe Posada – nos é apresentada a história da própria “Calavera Catrina”, “alegórico personaje fantasmal encarna los nexos entre las artes literarias y visuales” (p. 74). Suas origens remontam a poesia oral popular pré-hispânica. Embora tenha sofrido transformações, adquirido novos sentidos no processo da conquista ao tomar contato com a cultura cristã hispânica e sua imposição e no processo de desencantamento promovido pela modernidade, a “Calavera Catrina” chega até nossos dias menos como imagem colonizada e mais como resistência à dominação colonial e, portanto, símbolo do ímpeto decolonizador. Na sua condição plurívoca de alegoria, ela é a morte, figura feminina – assim como a poesia e a pintura – ironicamente imortal, que segundo os nossos autores, assombra a cultura patriarcal e ilumina a história deixando seus rastros na produção literária mexicana e seu legado na produção pictórica de Frida Kahlo.

Entre as vastas possibilidades de diálogos entre o verbal e o visual está a obra do artista surrealista alemão Hans Bellmer. No artigo que constitui esta edição, nos é apresentado os desdobramentos da poética do artista que gira em torno de sua busca pela recriação, repetição com diferença, de sua obra mais conhecida, *Die Pupe*. Seus projetos acerca dos mecanismos internos da boneca são constituídos de desenho e textos, do factível e do idealizado, do engenheiro e do poeta a fim de borrar os limites entre uma coisa e outra. A boneca mecânica nunca saiu do papel. Os diálogos entre o verbal e o visual são apresentados como relevantes em outros trabalhos de Bellmer como *Little Anatomy*, onde o corpo se apresenta desarticulado, fragmentado, remontado num processo análogo ao anagrama. O verbal e o visual, o corpo e a linguagem estão à serviço do desejo de recriar o existente, revelando-o insólito, e aproximando o desejo erótico daquele da criação que subverte o dado como real. E numa radicalização do processo de fragmentação, a parte é tomada pelo todo, a perna pelo corpo criando uma síntese: o cefalópode. O resultado da imaginação excitada é a criação de insólita imaginação, repetição com diferença de antigas experiências com anamorfose. O desafio de Bellmer, segundo os autores, era descrever objetos sem empobrecê-los e o desenho, capaz de aprender posturas simultâneas do corpo

humano, inerentes a sua própria anatomia, foi tida como a linguagem mais apropriada para apreender o espetáculo insólito da (sur)realidade.

Os artigos a seguir nos levam a refletir sobre a criação como ato que implica em repetições com diferenças. A ideia de “adaptação”, de um meio ou para outro ou de uma linguagem para outra, tida muitas vezes como déficit, é criticada ao mesmo tempo em que se desmascara a antiga crença na criação artística como ato original. Neles, o verbal e o visual, o narrativo e o pictórico, ou seja, linguagens e meios diferentes se reúnem (uma vez que as palavras e as coisas e o ato de ler e ver foram separados, segundo Michel Foucault, com o advento do conhecimento clássico), não para se anularem, mas para exprimir o indizível. Assim como a vida e a morte – aparente contrários – são um, o arco da vida, o verbal e o visual, o narrativo e o pictórico, exprimem um, o inexprimível, ou, no dizer de Maurice Blanchot, a “enigmática Diferença”. Assim, obras repetem, num movimento contínuo e incessante, porque aquilo que se narra, que se mostra, que se desenha, que se pinta implica num perpétuo desviar-se. Entretanto, cada repetição carrega uma secreta alteridade que rege a diferença preservando-a da indiferença. Os artigos aqui presentes apresentam múltiplos diálogos entre literatura e pintura, literatura e artes visuais a fim de exprimir o indizível sob diferentes roupagens: ora do sublime, ora do grotesco, do insólito, do iconotexto, do estranho e da alegoria da morte. Todas as obras aqui estudadas são, em maior ou menor grau, enigmas com o propósito de sinalizar a “enigmática Diferença” e, por isso, requerem o comentário crítico, que também se funda na repetição com diferença.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ADAPTAÇÃO E GROTESCO EM O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS E PAULA RÊGO

Rogério Caetano de Almeida¹ (UTFPR)

RESUMO: Este trabalho compara as configurações e reconfigurações do grotesco na obra *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e na adaptação que a artista plástica Paula Rêgo faz em uma série homônima de dezesseis quadros. A partir das reflexões sobre teoria da adaptação em Linda Hutcheon e Robert Stam, comparamos as obras de Eça de Queirós e Paula Rêgo. No livro, a comparação se estabelece a partir das descrições de algumas personagens da obra, enquanto nas telas a interpretação se realiza a partir de uma ampliação de alguns temas desenvolvidos pelo autor, além de uma adequação ao contexto de produção dessas obras na contemporaneidade. A perspectiva comparativa é a do grotesco, seja através da interpretação das cores, da corporeidade das personagens e até do fundo das telas. O trabalho é embasado nas teorias do grotesco desenvolvidas por M. Bakhtin e Victor Hugo. A leitura a partir da teoria da adaptação e do grotesco nas obras possibilita um enriquecimento de ambas as obras, seja em seus contextos socioculturais específicos, sincrônicos, seja em um panorama cultural mais abrangente, diacrônico.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Grotesco; Paula Rêgo; Eça de Queirós.

ADAPTATION AND GROTESQUE IN O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS AND PAULA RÊGO

ABSTRACT: This article compares the configurations and reconfigurations of the grotesque in the work *O crime do Padre Amaro*, by Eça de Queirós, and in the adaptation the plastic artist Paula Rêgo makes in a homonymous series of sixteen paintings. Based on Linda Hutcheon and Robert Stam's reflections on A Theory of Adaptation, we compare the works of Eça de Queirós and Paula Rêgo. In the book, the comparison is established based on the descriptions of some characters in grotesque perspective, while on the screens the interpretation takes place based on an expansion of some grotesque themes developed by the author, in addition to an adaptation to the context of production of these works in contemporary times. The comparative perspective is that of the grotesque, whether through the interpretation of colors, the corporeality of the characters and even the background of the canvases. The work is based on the grotesque theories developed by M. Bakhtin and W. Kayser, without disregarding Linda Hutcheon's reflections on parody. Reading from the theory of adaptation and the grotesque in the works enables an enrichment of both works, whether in their specific, synchronic sociocultural contexts, or in a broader, diachronic cultural panorama.

KEYWORDS: Adaptation; Grotesque; Paula Rêgo; Eça de Queirós.

Recebido em 31 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ rog Almeida01@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2030-7811>

INTRODUÇÃO

A prática da adaptação é inerente ao humano. Quando experienciamos algo e verbalizamos esse acontecimento a outra pessoa, incorporamos nossa perspectiva, mudamos a história conforme nossa miragem, gestualizamos omitindo e/ou exagerando fatos, enfim, inevitavelmente modificamos o episódio. Neste sentido, a “história original” é uma impossibilidade. O mesmo fenômeno ocorre em todas as linguagens artísticas – o artista adapta uma obra conforme o orçamento disponível, a perspectiva que adquire de outra obra, a mundividência e o contexto que o formam enquanto intérprete do mundo, entre tantos outros aspectos que podemos abordar.

Linda Hutcheon indica que “as adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o insight de W. Benjamin, segundo o qual ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’” (Hutcheon 2011: 22). Inevitavelmente esta afirmação rememora Jorge Luís Borges, quando ele afirma que toda a literatura mundial se encontra em poucos enredos: “a ideia de que talvez todos os enredos pertençam somente a uns poucos modelos.”; “e quem sabe então achemos que esses muitos enredos não passam de aparências de uns poucos enredos” (2000: 55).

A originalidade, então, talvez seja, em diversas perspectivas, uma falácia. Apesar dessa possibilidade, o fenômeno da adaptação de obras artísticas é visto com muitas ressalvas pelo público, pela crítica e até pelos próprios artistas. Tanto Hutcheon (2011) quanto Robert Stam (2006) apontam para o preconceito contra as adaptações. Este último levanta algumas possibilidades para a origem do problema:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais [...]); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro” [...]); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, [...]; 6) a carga de parasitismo. (Stam 2006: 22)

Ampliando as raízes de tal equívoco, L. Hutcheon (2011) aponta para uma valorização da criação e da origem, advinda do pensamento romântico. Ela indica que “essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias” (Hutcheon 2011: 24). Ampliando Hutcheon, e associando-a a Borges, torna-se inevitável o questionamento: qual obra de arte é completamente original? Sintetizamos nossa perspectiva com a consideração final de Hutcheon: “a adaptação é norma, não exceção” (2011: 235).

Tal perspectiva se corrobora quando olhamos para a produção da artista plástica portuguesa Paula Rêgo. Ela propõe uma releitura da obra *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, com título homônimo, tal qual faz em diversos trabalhos adaptados

da literatura e de contos populares da tradição portuguesa: *As aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi; “A dama Pé-de-Cabra”, de Alexandre Herculano; *A revolução dos bichos* de George Orwell; *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll; e “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm.

A partir de agora, adentraremos na análise de algumas personagens queirosianas sob a ótica do grotesco. Posteriormente, veremos como o grotesco é trabalhado nas telas de Paula Rêgo para, por fim, compararmos aspectos relativos à adaptação das obras e inserção em seus contextos.

PINTAR EM PROSA

Nas palavras de Antonio Garcez da Silva, Eça de Queirós é um pintor em prosa. Isabel Pires de Lima também percebe uma forte presença pictórica nas obras do escritor. Nossa perspectiva aqui não olhará o fato de que Queirós viu o grande Salão de pintura de 1885 com Monet, Manet e Pizarro. Também não apontará para as percepções sobre os impressionistas, ou sobre a crítica que ele faz aos pintores portugueses, numa comparação com a literatura. Faz-se aqui uma observação dos elementos descritivos detalhados, característicos da época em que o autor está inserido, para a caracterização de algumas personagens em *O crime do Padre Amaro*. A obra pinta em prosa os contornos perfeitos, carregados da intencionalidade de um romance de tese, e, com isso, mancha o mundo de personagens absolutamente grotescos. Antes de chegarmos nos dois protagonistas da obra, Amaro e Amélia, veremos como as outras personagens são sinédoques dos mesmos.

A narrativa se inicia com a descrição do antecessor de Amaro, o Padre José Miguéis:

O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo comilão dos comilões.

- Lá vai a jiboia esmoer. Um dia estoura!

Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe. [...] ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral, não era estimado. Era um aldeão; tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes. [...] arrotava no confessionário, e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção. (Queirós 1997: 17)

Esse pároco-aldeão não possui as características idealizadas pela sociedade de Leiria. É fácil associar essa figura àqueles que Bakhtin assinala em seu trabalho sobre a carnavalização e a cultura popular da Idade Média. Das características que definem os padres goliardos medievais, uma ordem de clérigos transgressores e marginaliza-

dos, a única que não se manifesta no Padre José Miguéis através dos apontamentos do narrador é o vício pela bebida. Ele é um homem típico da cultura popular medieval: é um glutão que deixa sua matéria corporal em evidência, é grosseiro e insensível. Segundo Bakhtin, esse corpo grotesco se abre ao mundo e morre, cheio de ambivalência, para dar à luz a uma vida nova e renovada. Bakhtin indica que esse aspecto positivo da existência se perde no século XVIII quase que completamente, o que se constata na obra de Queirós. A visada do narrador ao padre é permeada por um olhar ao mesmo tempo paródico e satírico.

O padre é desconsiderado por todos. Os únicos seres que, de alguma maneira, apreciam-no são o chantre e seu cão. Aquele o chamava de “Frei Hércules – Hércules pela força; Frei pela gula” (Queirós 1997: 18) e faz uma troça com o corpo morto de José Miguéis, o que na lógica da cultura popular seria, ao mesmo tempo, positivo e negativo. No contexto do século XIX, há apenas a presença de uma ironia que rebaixa o indivíduo. O cão, após a morte do padre, é abandonado. Além de morrer de fome, o cachorro, quando encontrado morto, é jogado na carroça de estrume. E num processo de zoomorfização, o cão equivale a todas as figuras religiosas da cidade, segundo o narrador – afinal, o animal possui “o hábito das batinas” (Queirós 1997: 18).

Outros dois aspectos que aparecem nesse padre e caracterizam os membros do clero são as frequentes ironias do narrador nas análises oniscientes que faz de quaisquer características – físicas, morais, psicológicas – e as constantes comparações associando os homens religiosos a animais. Além do antecessor, o único mentor de Amaro, Cônego Dias, ironicamente colocado na narrativa como seu professor de (i) Moral, é outra figura pintada de maneira absolutamente grotesca. A primeira aparição do “padre-mestre”, amante da S. Joaneira, mãe de Amélia, descreve:

O ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beijo espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões.

[...] atravessa a Praça, pesado, ruminando a digestão, encostado ao guarda-chuva.

-Que maroto! Parece mesmo D. João VI. (Queirós 1997: 19)

Em síntese, através da fealdade física, da glotonaria e da zoomorfização, o narrador mostra não só nesses dois personagens que o clero possui características grotescas potentes. Bakhtin aponta essas características como parte do universo grotesco, mas destaca que, a partir do Renascimento, degenera seu sentido. Segundo o russo, a concepção contraditória da existência, o inacabamento do mundo ambivalente, e a carnavalização entre o corporal e o abstrato perdem espaço para uma nova mundividência. Ele amplia:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou

sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo reduz-se ao mínimo. (Bakhtin 1999: 33)

A seguir, o autor russo indica que Victor Hugo aponta para uma estética do disforme, mas “enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime” (Bakhtin 1999: 38). O autor sintetiza a identificação que os românticos tiveram do grotesco como 1. Vinculado às raízes populares; e 2. Não atribui apenas características satíricas (Bakhtin 1999: 38).

Apesar de Eça de Queirós ser um autor posterior ao movimento romântico, a distância temporal é mínima. O indivíduo profundo e íntimo é trabalhado pelo autor português apenas de maneira rebaixadora e crítica. Não há a ambivalência e a regeneração dessas figuras do clero na obra em questão. Além da zoomorfização e da gluttonaria, também se percebe um constante uso de imagens que remetem a interesses financeiros e obscenidades sexuais. Depois de tudo o que ocorre no enredo da obra, o diálogo final entre Padre Amaro, Cônego Dias e o conde de Ribamar indica que a caracterização grotesca dessas figuras religiosas tem a ver com o aniquilamento que o autor faz de um modelo de sociedade visto como corrupto e ultrapassado. O clero e a nobreza não conseguem compreender as mudanças profundas e inevitáveis, às quais foram trazidas pela Queda da Bastilha.

O protagonista, Amaro, em oposição aos outros padres, é fisicamente bonito. Inclusive, o cônego Dias diz que troca o Frei Hércules (“Hércules pela força e frei pela gula”) pelo Frei Apolo - seria aqui uma ironia de que Amaro era um glutão do amor? Só não se cria uma expectativa de que Amaro é diferente dos outros padres, pois o narrador é insistentemente impiedoso com a crítica aos vícios daquela sociedade.

No capítulo 3, “Amaro era, como diziam os criados, um mosquinha morta. Nunca brincava, nunca pulava ao sol” (Queirós 1997: 31). Além disso, ele era mentiroso, medroso e preguiçoso. Ao longo da narrativa, sua preguiça só passa quando surge alguma imagem feminina, seja em pensamento (chega a desejar a vida noturna e a luxúria) ou na imagem da Virgem, diga-se, muito parecida com as descrições de Amélia, feitas posteriormente:

Na sua cela havia uma imagem da virgem coroada de estrelas, pousadas sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a Salve-Rainha: mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca... Julgava então ver os olhos do Tentado luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar estes delírios no confessionário, ao domingo. (Queirós 1997: 35)

Ao modo da corrente naturalista, Amaro é dominado por seus instintos e vê Virgem Maria, Amélia e outras mulheres que o interessam sexualmente não como uma santa ou uma mulher amada, ainda que isso seja proibido aos membros do clero, mas como um meio de satisfazer seus desejos carnisais. Amélia, de fato, não é o único ser reificado pela visão do padre. Para a efetivação de todos os interesses pessoais, o clero coisifica o outro, em maioria mulheres.

Neste sentido, Amaro se distancia da caracterização grotesca dada por Bakhtin, pois não carrega nenhuma caracterização positiva. Ele é interesseiro, mentiroso, lascivo e desrespeitoso. Assim, ele se afasta das reflexões de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, para quem o grotesco se aproxima do “inumano” (2013: 11), “sobrenatural e absurdo” (2013: 30). Então, Amaro é uma caricatura e/ou se aproxima do grotesco bakhtiniano, herdando apenas as características que são consideradas como negativas, rebaixadoras e ironizadas. Ele perde quase completamente, como Bakhtin indica que ocorre na produção artística entre os séculos XVIII e XIX, sua ambivalência e ambiguidade. Daí, sua personalidade se tornar tão detestável ao leitor.

E o narrador onisciente, cruel na observação dos fatos, ironiza grotescamente as ações de beatas pequeno-burguesas que não fazem nada além de serem manipuladas por uma existência miserável. Esse niilismo grotesco do narrador marca não apenas as mulheres, mas toda a sociedade, como ventríloquos grotescos do *status quo* de que fazem parte. A S. Joaneira é descrita da seguinte maneira: “Era gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento. Os seus olhos pretos tinham já em redor a pele engelhada, os cabelos arrepiados, como um enfeite, eram raros aos cantos da testa e no começo da risca, mais percebiam os braços rechonchudos, um colo copioso e roupas asseadas” (Queirós 1997: 25).

Antes de ser amante de Cônego Dias, a S. Joaneira prestava os mesmos serviços a um chantre. Quando este morre, entra em desespero por perder a ajuda de custo que recebia por prestar tão valorosos serviços. Aí aparece a figura da irmã do Cônego, Josefa Dias, que em um irônico ato de perseverança, ajuda a amiga arrumando outro padre a quem a outra pudesse prestar seus serviços sexuais - o próprio irmão. Josefa Dias e todas as outras beatas (D. Maria de Assunção e as irmãs Gansosos) são alcoviteiras, partícipes dessa lógica de corrupção moral.

Nessa intrincada rede de hipocrisia, e nem todos os personagens serão analisados aqui, resta-nos ver o tratamento dado a Amélia. Já foi dito repetidas vezes pela crítica especializada que sua equivocada educação, excessivamente romântica e religiosa, fez com que se tornasse uma presa fácil do meio, como diziam os naturalistas. Ela era inocente, mas não completamente, e, por isso, engravidou de um homem proibido, um ícone representativo de poder para ela, o que a levou à morte.

A primeira visão que Amaro tem da beleza frugal de Amélia mostra até na cor observada a semelhança com a santa, objeto de, destaque-se novamente, desejo do padre: “Tinha um vestido azul muito justo ao seio bonito; o pescoço branco e cheio que saía dum colarinho voltado; entre os beiços vermelhos e frescos o esmalte dos

dentes brilhava; e pareceu ao pároco que um buçozinho lhe punha aos cantos da boca uma sombra sutil e doce” (Queirós 1997: 51).

Diante dessas pinturas das personagens, é possível ver a presença do grotesco como parte desse constructo do romance de tese? A quais teorias do grotesco recorrer? Victor Hugo, em seu Prefácio de *Cromwell*, indica que o grotesco é católico e romântico quando contraposto ao sublime pagão clássico. Outra divisão que propõe, e esta é reconhecida até hoje, é a de um grotesco disforme e horrível enquanto outro tipo é o do cômico e bufo. De maneira bem grosseira, essa divisão marca os trabalhos de Kayser (o grotesco ligado ao estranho, ao fantástico e ao absurdo) e de Bakhtin (o grotesco ligado à cultura popular e ao corpo).

Apesar de ambos caberem parcialmente no texto de Eça de Queirós, é Bergson, em seu estudo sobre o riso que melhor caracteriza as personagens dentro do grotesco. Bergson indica que o riso é próximo à comicidade, que é exterior e acidental. No entanto, esse mesmo riso é, segundo ele, um exercício de inteligência, possui uma função social e castiga os costumes. Assim, é risível a coisificação do homem, o corpo autômato e a própria repetição de palavras:

Por mais regular que seja uma fisionomia, [...], seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. A arte do caricaturista [...] realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera. [...] Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. (Bergson 2001: 20)

Enfim, o desenho físico e moral de Amaro, Amélia e suas sinédoques, os padres e beatas, é grotesco porque nós, leitores, estamos carregados de valores diabolicamente morais. Destaca-se que todas essas personagens secundárias, identificadas aqui como sinédoques de Amaro e Amélia, são considerados assim porque, de algum modo, todos eles exerciam as vicissitudes dos protagonistas e as repassaram ao jovem padre e à donzela. Nesse sentido, o combate aos vícios das instituições, característica do romance de tese, então, efetiva-se na obra através de um olhar grotesco sobre as personagens, que mescla diferentes perspectivas teóricas do grotesco.

NARRAR EM TELAS

A artista portuguesa Paula Rêgo é das mais reconhecidas na atualidade tanto em Portugal quanto em outros países. Conforme mencionado, ela possui diversos trabalhos de adaptação de obras literárias para a pintura. Às vezes suas adaptações inserem alguns elementos de uma determinada obra em uma única tela, como ocorre na

tela *War*, de 2003; às vezes suas adaptações narram em telas os clássicos da literatura ocidental e até episódios da história de Portugal.

Sua leitura não é uma cópia dos temas da obra, desenhando-as. Apesar da óbvia leitura e interpretação da obra, a artista portuguesa não se atém ao enredo construído por Queirós. Paula Rêgo diz em entrevista que: “o romance é só um ponto de partida, um detonador; depois a imagem invade tudo, como uma caixa de surpresas, uma boneca russa” (1999: s.p.). Além disso, ela indica não gostar de histórias portuguesas sobre padres, então colocou a mulher como protagonista de suas telas da sequência *O crime do Padre Amaro*.

Emília Ferreira aponta para uma presença do grotesco na obra *Avestruzes Bailarinas* (1995), que se faz presente em muitas dessas telas narrativas de Paula Rêgo:

Nos pastéis de Paula Rêgo, as avestruzes transmutam-se em mulheres. É inevitável lembrar o quanto essas aves de grande porte serviam os propósitos de mostrar o grotesco de corpos desajustados às ambições que os animavam. Tal como era impensável que essas aves enormes pudessem aspirar à leveza, também estes corpos femininos, a anos luz do paradigma da bailarina, de corpo linear e perfeito, se mostram no ridículo. (2012: 66)

Complementarmente, Alexandra da Silva aponta para uma presença constante do grotesco nas telas de Rêgo. Este trabalho insiste na presença do grotesco nas telas que narram *O crime do padre Amaro*:

As obras mais recentes de Paula Rêgo inscrevem o humor do espírito que caracterizava as festas populares da Idade Média e do início do Renascimento, que Mikhail Bakhtin designou grotesco, demonstrando que a desordem é uma fonte de criatividade [...]. A obra de Rêgo rompe práticas políticas, prisões internas, acusa a autoritarismo e o despotismo da cisão sexual onde reina uma hierarquia masculina como ordem natural. Ao desenhar temas como o incesto, o abuso, o imundo, o infame, o aborto, a sexualidade infantil e idosa, a ilusão infantil adulta, entra em terrenos perigosos, indesejáveis e temerários, tornando visível o que a cultura ocidental judaico-cristã considera proibido e pecado, entra num território de alto risco porque representa o que socialmente é intolerável, tudo aquilo que o homem nega. (Silva 2018: 14-15)

Segundo Silva, a obra de Paula Rêgo possui o caráter ao mesmo tempo rebaixador e regenerador, um aspecto corporal e outro transcendental, enfim uma ambivalência característica do grotesco bakhtiniano. Complementando a perspectiva do teórico russo, vemos também elementos do nonsense e do absurdo. A primeira tela da série que interpretaremos é *Anjo* (1998).

Segundo Lima, a tela “*Anjo* é uma sinédoque da série, que sintetiza o essencial da leitura de Paula Rêgo” (2005: 108). A autora indica ainda que essa mulher/Amélia

“destaca-se, enfrentando quem a olha, de um fundo em tons de negro e cinza. [...] De braços abertos exhibe os símbolos da Paixão, a espada e a esponja” (Lima 2005: 108). Essa tela, associada à pintura sacra, traz essa figura com sua saia dourada, cor dos deuses e da eternidade, cobrindo os pés. A própria autora da tela afirma que “esse anjo é da guarda e vingador”. Tal caracterização dupla rememora a clássica constatação de Victor Hugo sobre o grotesco e o sublime na poesia:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, [...], não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza [...] com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (2007: 36)

O Anjo (Anexo 1) de Paula Rêgo carrega essa configuração grotesca de incompletude que também é percebida pela mescla do heterogêneo, através de uma androginia subversiva: a mão direita, que sustenta a espada, pronta para lutar, possui dedos grossos e uma palma de mão que destoa da mão esquerda. Esta ampara a esponja, com dedos finos, mas grosseiros, de quem está pronta/o para um gesto de limpeza e purificação. Da mesma maneira, o pescoço grosso e masculinizado destoa de uma marcação de seios e cintura femininos.

E o rosto não completamente angelical é uma mescla entre o feminino e o masculino. Ele parece mesclar características das faces femininas que aparecem em *Prostrada* e *A neta*, ao mesmo tempo que rememora os olhos e o nariz do Amaro travestido em *Na companhia de mulheres*. O formato triangular do queixo e o penetrante olhar de sobrancelhas grossas, masculinizadas, contrastam com a delicada inclinação da cabeça e o desenho dos cabelos. A figura do andrógino é, por excelência, grotesca

Além disso, “transporta na espada negra, da cor do vestido, da morte, das trevas, do vazio, a vingança, o poder de massacrar, a morte” (Lima 2005: 111). Esse símbolo fálico, juntamente com a esponja, deixa evidente o que Lima percebe como uma Amélia que é e não é a de Eça de Queirós, porque criada por Paula Rêgo. As narrativas em tela da autora também fabulam ações e violências. Neste sentido, ironicamente, o anjo pode ser ainda, a personificação de um Amaro que é, como se indica no *Naturalismo*, vítima do meio social.

Com uma carga de significação ainda maior, esse anjo é uma clara intertextualidade que a pintora estabelece com a mulher que mata crianças indesejadas, a tecedeira de anjos. Neste sentido, em Paula Rêgo, a referência à personagem queirosiana traz à tona um tema bastante polêmico de nossos tempos: quantas e quantas Amélias não são perdidas por praticarem o aborto sem a segurança e a infraestrutura hospitalar necessária? Ela ainda indica que a representação da violência é tema de seu trabalho: “Interessa-me representar a violência! [...]”. A violência de que estou a falar é a que

se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz diretamente às pessoas” (Lima 2005).

A violência que explode na tela não é acabada, ou definida, pois se dá através da sugestão. Por isso, também é possível subentender a presença do grotesco na tela. Esse grotesco é bastante diferente daquela explosão carnavalesca identificada por Bakhtin – ele é uma possibilidade na obra, paira sobre ela, seja na forma e na tensão entre as cores, como Lima vê, seja na sugestão das ações narradas pela pintura. Outra tela que sugere a violência é *Embaixador de Jesus*.

Uma síntese da leitura que Lima faz dessa narrativa em tela é a de que *O embaixador de Jesus* (Anexo 2) replica todas as mulheres em Amélia. Ela é a menina virgem, a moça romântica e inocente, a serviçal de Amaro e, enfim, a amante que lhe espera por um espelho-janela (Lima 2005: 123-126). Esse fenômeno do duplo e do espelhamento do sujeito é característico do fantástico e do grotesco. O eu que é outro ganha diversas configurações na tela de Paula Rêgo. A menina que brinca com uma boneca no colo, apesar de manter os olhos fechados, possui uma faceta erótica. É notável que o vestido rosa e a extensão do corpo indica ser uma menina, mas o rosto e os pés são de uma mulher. Um único corpo carrega o virginal e o lascivo. É parte do grotesco esse corpo que carrega um paradoxo em si. Destaque-se que esse paradoxo faz parte da intencionalidade que a tela carrega.

As duas figuras da parte superior usam a mesma saia dourada, presente em *Anjo*. No entanto, agora há uma exposição dos pés que retira a aura divina daquele anjo. Consequentemente, essa humanização torna as figuras femininas eróticas. O gesto das mãos da mulher no canto direito superior da tela dá a ambígua sensação de tensão – seja por excitação, seja por um certo nervosismo. A segunda mulher, de costas para o leitor e parcialmente refletida no espelho, exatamente por causa de uma visão parcial, carrega um olhar desconfiado e malicioso. Ela se encontra numa posição que remete ao parto natural, ao mesmo tempo que sugere uma masturbação praticada pela figura espelhada de Padre Amaro, ainda que estas mãos não apareçam.

O duplo do Padre indica sua real intenção, enquanto “embaixador de Jesus”. Lima destaca que Eça de Queirós sugere o desejo de Amaro de se relacionar sexualmente com Amélia em um ambiente sagrado, vestindo-a com um manto bordado por uma de suas fiéis seguidoras, o que é percebido como sacrílego por Amélia. Paula Rêgo escancara em sua narrativa, através do duplo de Amaro, as intenções do Padre.

E mais: a tela demonstra como todas as mulheres, de alguma forma, possuem traços faciais similares. Todas as mulheres, associadas na obra de Eça de Queirós à Virgem, são, nessa tela de Paula Rêgo, idênticas a Amélia, ou seja, objetos do desejo sexual do Padre. Neste sentido, o grotesco ganha uma caracterização mais vinculada ao absurdo e ao nonsense, pois Amélia é uma réplica de si mesma. A cópia de um mesmo indivíduo dá uma perspectiva de que todos são iguais e de que as ações se repetem, sem qualquer modificação, tal qual os enredos kafkianos.

A figura de Amaro olha para Amélia de maneira ambígua – ao mesmo tempo que parece benzê-la, acaricia-a, o que configura uma nuance grotesca. Essa Amélia segu-

ra um manto azul, repetindo o gesto da figura do canto superior da tela: excitação e nervosismo. Apesar de a parteira, no canto esquerdo da tela, separada das várias Amélias por uma espécie de cortina vermelha, não ter os traços de Amélia, ela se encontra em uma posição que rememora todas as outras. Numa reificação característica do grotesco, poderíamos dizer que essas mulheres não são apenas Amélia. Rememoramos aqui as figuras femininas que cuidam de Amaro enquanto cresce, ou mesmo a sugestão que ele dá ao Padre José Dias, ao final da obra, de que agora só se preocupa em “salvar” mulheres casadas. É como se as mulheres fossem apenas um meio para a satisfação do desejo de Amaro, do clero, e, em geral, dos homens. Novamente, Paula Rêgo insere sua obra em discussões pertinentes ao momento em que produz e adapta sua temática às necessidades de se refletir sobre a violência contra a mulher na contemporaneidade.

O GROTESCO ENTRE A TELA QUE NARRA E O TEXTO QUE PINTA

Lima (2005: 108-120) dá pistas de outras possibilidades de interpretação de adaptação grotesca na série de Paula Rêgo. Concluímos algumas outras presenças do grotesco, sem aprofundá-las, dada a exiguidade do espaço: *Dionisia* representa o poder feminino e está longe de carregar a vileza da personagem queirosiana. No entanto, suas mãos, com dedos alargados e em forma de garra rememoram os monstros das gravuras de Dürer ou Goya. A mesma figura reaparece em *A neta*, mas a sutileza de sua face cansada dá lugar a um olhar ao mesmo tempo perdido no infinito e matreiro. Tal dualidade entre a inocência e o soez, carrega um aspecto importante do grotesco que é sua relação com o mal, com a perfídia. E as duas telas juntas fornecem uma ambivalência diversa da construída pelas teorias do grotesco, isso porque o grotesco moderno se associa à moral.

Se o vermelho do vestido for associado à paixão, *Dionisia* carrega uma feminilidade, uma ausência de interdição e uma fecundidade que apenas o deus homônimo carrega. No entanto, ela é o interdito, ou o demônio, na visão romântica. Dissimula a neta que está atrás de si na segunda pintura referida. E seu descanso, na primeira tela, pode ser visto como o desprezo, o tédio, a sevícia. Ainda podemos ver que *Prostrada* parece ser Amélia espelhada em *Dionisia*. Aquela, diferentemente de sua virginal postura, está erotizada e erotizando. As botas, similares às de *Dionisia*, e o pequeno pedaço de perna à mostra, juntamente com a compressão de seu corpo contra o encosto da cadeira mostram uma mulher bem diferente da postura virginal e inocente de suas mãos. Note-se que esta Amélia tem uma face muito parecida com a de Amaro e sua “prostração” é ambivalente: ela suplica e adora ao mesmo tempo que se entrega em humilhação. Novamente temos a presença da androginia, tema caro a Paula Rêgo.

Na tela *Entre as mulheres*, Amaro aparece de saias, o que o aproxima de uma figura cristã feminilizada, mas também o associa a um menino desprotegido, quase em posição fetal, como a posição de suas mãos denuncia. Paula Rêgo fez “Amaro de

menino”, o que justapõe duas figuras, a do menino, cuidado pelas empregadas, e a do padre que se diverte pueril e grotescamente em Leiria, com Amélia. Amaro adulto, no quadro, recebe passivamente a educação das empregadas, o que ocorre com o menino no livro. O devir dessa personagem grotesca dista das reflexões teóricas propostas por M. Bakhtin e Victor Hugo: ele é imoral, antiético e irrealizável – por isso, *nonsense*.

A presença do grotesco é um fenômeno central na arte. Seja em narrativas pinturas ou em telas narrativas, ou em quaisquer outras linguagens, seja, ainda no “original”, ou no adaptado. Esse fenômeno reconfigura a perspectiva de humanidade. Se Eça de Queirós caracteriza o clero de maneira que ainda dá para relacionar à carnava-lização, Paula Rêgo sintetiza e simula o grotesco, reconfigurando-o e relacionando-o com o absurdo e o *nonsense*, através da sugestão da violência em suas narrativas em imagem. Tal reconfiguração parece-nos característica da produção artística que ado-ta o fenômeno do grotesco como elemento das obras.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA RÊGO. Disponível em: <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/>.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. Calin-Andrei Mihailescu, org. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

FERREIRA, Emília. *As Avestruzes bailarinas de Paula Rêgo ou a queda de Ícaro. A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*. Margarida Acciaiuoli & Paulo Ferreira de Castro, coords. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Isabel Pires de. *Eça, o realismo e a pintura: “uma prosa como ainda não há”*. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 34-48, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5073>.

LIMA, Isabel Pires de. Ser fêmea: duplicidade identitária em O crime do Padre Amaro, de Paula Rêgo. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 3-4, p. 107–143, 2005. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/60>.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1997.

RÊGO, Paula. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

SILVA, Alexandra Sofia dos Santos Rodrigues da. *As representações na pintura O Crime do Padre Amaro de Paula Rêgo: processo criativo e apreciação estética*. Tese (Ciências e Tecnologias da Saúde), Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/38765>.

SILVA, Antonio Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1986.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>.

ANEXOS



Anexo 1: Anjo, de Paula Rêgo (1997)



Anexo 2: *Embaxador de Jesus*, de Paula Rêgo (1997)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O PITORESCO MARE TENEBRARUM DE O CIRURGIÃO DO MAR, DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Fabiano Dalla Bona¹ (UFRJ/USP)
e Julia Ferreira Lobão Diniz² (UFRJ)

RESUMO: Apesar das contribuições de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) para o movimento decadentista, o autor atuou, durante toda a década de 1880, como um grande contista com fortes inspirações seja no verismo italiano, seja no naturalismo francês. Tais inspirações fizeram com que D'Annunzio desenvolvesse o que chamaremos de *pré-decadentismo*: narrativas acerca de uma parcela da população vilipendiada e esquecida pela sociedade. Buscando dar veracidade às suas histórias, o escritor adota, além da técnica zoliana de observação direta, uma estética muito particular que esbarra na definição de horror, posto que temas como o grotesco, o mortuário e o doentio são abordados frequentemente para ilustrar o sofrimento de seus personagens. O resultado disso é que, mesmo antes de adotar uma estética decadentista baseada em éfrases – descrições de obras de arte – e hipotiposes – descrições picturais sem alusão a um quadro específico –, o autor utilizou tais recursos para enriquecer seus contos naturalistas; um horror de cores e texturas tão intensas que evolui para o pitoresco. O presente artigo objetiva analisar o *Mare Tenebrarum* (Bachelard 2015) sob o viés de uma estética do horror (Lovecraft 1987; Todorov 1975) e da linguagem pictural (Louvel 2012) na obra *O cirurgião do mar* (1886).

PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D'Annunzio; Hipotipose; Écfrase; Horror.

THE PICTURESQUE HORROR IN *THE SURGEON OF THE SEA*, BY GABRIELE D'ANNUNZIO

ABSTRACT: Despite the contributions of Gabriele D'Annunzio (1863-1938) to the decadent movement, the author served throughout the 1880s as a great short story writer and journalist, with strong inspiration in the Italian verismo and in French naturalism. These inspirations made D'Annunzio develop what we will call *pre-decadentism*: narratives about a portion of the population mistreated by society. Trying to give veracity to his stories, the writer adopts, in addition to the zolian technique of direct observation, a very particular aesthetic that comes up against the definition of horror, since themes such as the grotesque, the mortuary and the sick are frequently approached to illustrate the suffering of your characters. The result of this is that, even before adopting a decadentist aesthetic based on ekphrasis - descriptions of works of art - and hypotyposis - pictorial descriptions without reference to a specific picture -, the author used these resources to enrich his naturalist tales; a horror of colors and textures so intense that it evolves into the picturesque. This article aims to analyze the *Mare tenebrarum* (Bachelard 2015) from the perspective of an aesthetic of horror (Lovecraft 1987; Todorov 1975) and the pictorial language (Louvel 2012) in the work *The surgeon of the sea* (1886).

KEYWORDS: Gabriele D'Annunzio; Hypotyposis; Ekphrasis; Horror.

Recebido em 5 de maio de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ fdbona@letras.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0003-2195-8835>

² julia.f.l.diniz@letras.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0001-8554-8558>

Eu amo o mar, o grande, o profundo mar sem limites, dócil e cruel,
piedoso e indômito; o soberbo mar que o homem – aquele charlatão
malvado – não conseguiu ainda contaminar por completo, como
contaminou a pobre, humilde terra.
Carlo H. De' Medici³

Na estreia de *Il piacere* (O prazer 1889), a obra mais celebrada de Gabriele D'Annunzio (1863–1938), o autor já contava seus 26 anos e era um homem experiente em seus exercícios de escritura. Porém, antes de consolidar-se na estética do decadentismo que o acompanharia por um pouco mais de 2 décadas e quiçá por toda a sua existência, o autor, movido em parte por influências de sua terra natal, a região dos Abruzos, em parte pelo desejo de experimentação e renovação concernente à quase toda a sua poética, aventurou-se também pelas correntes literárias do verismo e do naturalismo. A trilogia composta na década de 1880 conta com os títulos *Terra Vergine* (Terra Virgem, 1882), *Il libro delle vergini* (O livro das virgens, 1884) e *San Pantaleone* (São Pantaleão, 1886) que, posteriormente, foram selecionadas e editadas, tendo a maioria de seus títulos alterados na edição *Novelle della Pescara* (As novelas de Pescara 1902). O volume promete aos leitores já acostumados ao estilo *dannunziano* e ávidos por consumir qualquer detalhe da vida pessoal da célebre figura oitocentista um pouco das histórias de Pescara e da condição humilde e barbárica de pescadores e camponeses.

Similar ao verismo de Giovanni Verga (1840–1922) que se destaca principalmente em *Vita dei campi* (Vida nos campos 1880), Gabriele D'Annunzio experimenta o retorno às suas origens através da técnica verghiana de zoomorfização, cujos personagens assemelham-se a animais na tentativa de demonstrar uma natureza rústica e selvagem. Entretanto, diferente de Verga, D'Annunzio dá aos seus *personagens-bestas* um rudimentarismo quase anterior à existência do próprio homem, tão antiga quanto a criação do mundo. Além disso, Gibellini (1976) destaca que o jovem D'Annunzio, à época da produção de sua trilogia pescaresa, já contava com o forte hábito de pesquisa e que a característica de zoomorfização de Verga não é a única utilizada na construção de personagens com fortes características animais. Grande leitor de Charles Darwin (1809-1882), D'Annunzio se utiliza amplamente das teorias darwinianas de animalidade para construir personagens que, embora primitivos, baseiam-se em estruturas extremamente complexas.

Justamente por não ser uma transposição direta das ideias de Verga é que é possível afirmar que, durante o *pré-decadentismo* de D'Annunzio, as fontes foram as mais diversas, incluindo aquelas francesas de Émile Zola (1840-1902) e, segundo as palavras do próprio D'Annunzio em carta de 18 de fevereiro a Giselda Zucconi, era preciso escrever “[...] novelas sociais, em um estudo do verdadeiro, sobre documentos

3 Io amo il mare, il grande, il profondo mare senza confini docile e crudele, pietoso e indomito; il superbo mare che l'uomo – quel ciarlatano malvagio – non è ancora riuscito a insozzare tutto, come ha insozzato la povera, umile terra.

humanos, como dizem os zolianos”⁴. Não obstante o despertar de D'Annunzio para o naturalismo através dos escritos de Zola, as inúmeras releituras de Guy de Maupassant (1850-1893) espalhadas por todas as obras dannunzianas são dignas de menção. Inspiração importante encontra-se no conto maupassantiano *La confession* (A confissão), publicada pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 10 de novembro de 1884 e inserida na coletânea de contos *Toine* (1884); a narrativa apresenta fortes pontos em comum com aquela de *L'Innocente* (O inocente, 1892), segundo romance de Gabriele D'Annunzio. As similitudes baseiam-se no fato de que, tanto no conto de Maupassant quanto no conto de D'Annunzio, o clímax da história concentra-se no assassinato de um recém-nascido indesejado, através de uma hipotermia que posteriormente evoluiria para uma pneumonia.

Nosso objeto de análise, *Il cerusico di mare* (O cirurgião do mar), também se espelha em outra produção maupassantiana, intitulada *La mer* (O mar, 1883). O conto francês narra a jornada do marinheiro Javel que, em meio a uma tempestade, prende o braço na rede de sua traineira. Considerando a pobreza dos marinheiros e para não desperdiçar a valiosa rede daqueles pescadores, Javel opta por cortar fora o próprio braço, avaliando que uma amputação acarretaria menos prejuízo que o descarte de sua ferramenta de trabalho. Por sua vez, no conto dannunziano *O cirurgião do mar* que, na sua publicação pertencente ao volume *San Pantaleone* se chamava, não por acaso, *Il martirio di Gialluca* (O martírio de Gialluca), D'Annunzio narra as desventuras do homônimo marinheiro a bordo do trabácolo *Trinità*. Em alto mar, o marinheiro é acometido por um grave tumor que, à medida em que a tempestade se aproximava, aumentava de tamanho e causava ainda mais desconforto. Diante do desespero e movido pela impossibilidade de retornar à terra firme imediatamente, Gialluca, assim como Javel, opta pela cirurgia rudimentar que é realizada por seus colegas marinheiros. A operação, realizada com instrumentos imundos e insalubres causa grande dor e sofrimento ao paciente, fazendo com que o tumor aumente a ponto de triplicar de tamanho e causando, por fim, a morte do personagem.

O conto acerca do desafortunado marinheiro italiano nos revela não somente uma inspiração naturalista, como também características que seriam incorporadas no estilo de D'Annunzio mesmo em suas obras de mais maturidade. Confirmando essa ideia, Ermanno Circeo assevera que a inspiração naturalista do dândi abrucês torna-se somente um trampolim para as suas experimentações de estilo que valorizam uma estética por vezes grotesca e horrenda:

Para D'Annunzio este ou outro tema é um pretexto para as suas acrobacias de estilo, para a investigação do mirabolante, para as cenas violentas e cruas, frequentemente salientadas com um gosto sádico e das quais emerge a imagem

4 “Novella sociale, in uno studio del vero, su documenti umani, come dicono i zoliani”. Disponível em: GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 25 - 41.

de um Abruzos primitivo e barbárico, nunca existente, se não na fantasia acesa e mórbida do escritor. (Circeo 1976: 180)⁵

Graças à escassez de estudos que apontem para o lado mórbido e, por muitas vezes, sádico da narrativa de D'Annunzio, é difícil comprovar que essa predileção de fato existiu. No entanto, para demonstrar como frequentemente o autor se apegou a temas análogos aos citados, é possível lançar mão das palavras do próprio D'Annunzio: “Onde poderei encontrar o antigo horror do homem diante dos aspectos místicos e confusos e ameaçadores e inexplicáveis? Onde poderei tremer diante do prodígio obscuro e sinistro? Não posso mais viver sobre esta terra escrava, medida, explorada palmo a palmo” (D'Annunzio 1962: 737).⁶

Na virada do século XIX para o século XX, diante da ruína de certos valores artísticos, muitos foram aqueles que exploraram a expressão da subjetividade nas mais diversas fontes. A comprovar essa premissa, segundo Umberto Eco: “Se tudo permite uma revelação simbólica, ela também deverá ser buscada nos abismos do mal e do horror” (Eco 2007: 350)⁷. Salientando um direcionamento temático de horror no *pré-decadentismo* dannunziano, Circeo (1976: 180) acrescenta ainda que: “aquilo que se destaca e se impõe é a predileção de D'Annunzio pelos espetáculos patológicos e cruéis”⁸. Assim, para D'Annunzio, qualquer nova forma de expressão pode ser palco de experiências que alimentem o seu constante slogan de *rinnovarsi o morire* (renovar-se ou morrer).

Independentemente da empreitada em que esteja envolvido o autor – busca pelo prazer e pela representação do belo ou escrutínio das mais específicas condições patológicas ou abjetas do homem –, aquilo que persevera em D'Annunzio no tocante à sua poética são as descrições vívidas e picturais. A facilidade em descrever trechos extremamente plásticos e figurativos, por vezes, advém do fato de que D'Annunzio frequentemente lançou mão de recursos como a *écfrase*, isto é, descrições de obras de arte – tal como aquela existente no famoso escudo de Aquiles, da *Ilíada* –, e a *hipotipose* – descrições tão vívidas a ponto de reproduzirem uma verdadeira pintura sem, no entanto, referir-se a uma pintura específica.

A respeito das definições de *écfrase* e *hipotipose*, é possível encontrar uma infinidade de definições e essa variedade, por vezes, pode induzir o leitor a certo equívoco. Yacobi (1995) atribui essa confusão ao uso polissêmico de *écfrase*, considerado pelo autor como um *termo guarda-chuva* e que, não obstante os seus multifacetados significados, serve para indicar as “várias formas de representar o objeto visual em

5 Per D'Annunzio questo o altro tema è un pretesto per le sue acrobazie di stile, per la ricerca del mirabolante, per le scene violente e cruento, rilevate spesso con gusto sadico e dalle quali vien fuori l'immagine di un Abruzzo primitivo e barbarico, mai esistito, se non nella fantasia accesa e morbosa dello scrittore.

6 Dove potrò io trovare l'antico orrore dell'uomo dinanzi agli aspetti misti e confusi e minacciosi e inesplicabili? dove potrò io tremare dinanzi al prodigio oscuro e sinistro? Non posso più vivere su questa terra schiava, misurata, messa a profitto in ogni palmo.

7 Se tutto permette una rivelazione simbolica, essa dovrà essere cercata anche negli abissi del male e dell'orrore.

8 Ma ciò che risalta e s'impone è la predilezione del D'Annunzio per gli spettacoli patologici e crudeli.

palavras” (Yacobi 1995: 600)⁹. Entretanto, o conceito yacobiano aqui apresentado aproxima-se severamente à definição de hipotipose de Fontanier: “[a hipotipose] pinta as coisas de uma maneira tão vivaz e tão enérgica que as coloca de qualquer forma sob os olhos, e faz de uma narração ou uma descrição uma imagem, um quadro ou até mesmo uma cena vívida” (Fontanier 1968: 390)¹⁰. Ambas as definições parecem apontar para a mesma evocação da sentença horaciana *ut pictura poesis*, delineando dependências intrínsecas entre texto e imagem, sem que possamos, no entanto, diferenciá-las.

Para dissolver o equívoco, Liliane Louvel em sua obra *As nuances do pictural* (2012) é cirúrgica ao dividir a interação entre literatura e pintura em graus de saturação, isto é, em níveis de entrelaçamento das artes irmãs. Para a autora, a relação entre literatura e pintura divide-se em sete estágios: o *efeito quadro*, a *vista pitoresca*, a *hipotipose*, os *quadros vivos*, o *arranjo estético*, a *descrição pictural* e, enfim, a *écfrase*. Dentre as categorias mencionadas, a *écfrase* representará o maior grau de exposição pictural e a hipotipose um meio termo bastante equilibrado entre pintura e literatura. A autora define *écfrase* como “[u]m exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Troia. A *écfrase* prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer” (Louvel 2012: 60).

A *écfrase*, esse exercício literário retirado da retórica que, na Antiguidade clássica, servia para aumentar uma obra tanto em tamanho quanto em qualidade, não serviria, portanto, para esta análise, já que o conto de D'Annunzio remete à vida de um pescador em alto mar, imerso na natureza e a imersão nessa forma de vida excluiria, a priori, qualquer menção direta a obras de arte. Entretanto, é impossível fechar aos olhos para as ricas descrições do *Martírio de Gialluca* que evocam um caráter pitoresco justamente por conter aquilo que Louvel aponta como *marcadores de descrição pictural*:

O léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, glaciais, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma *-ing* em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. (Louvel 2012: 49)

9 *Various forms of rendering the visual object into words.*

10 *Peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.*

Por tratar-se da história de uma operação cirúrgica improvisada por marinheiros, os marcadores picturais concentram-se em detalhes como cores, formas e camadas, principalmente para delinear a moléstia de Gialluca: “Havia um vermelhão semelhante àquele de uma picada de inseto, e no meio um pequeno nódulo” (D’Annunzio 2007: 314)¹¹; “o inchaço dilatara ocupando grande parte do pescoço e assumira uma forma nova e uma cor mais escura que, no ápice, tornava-se roxa” (D’Annunzio 2007: 315)¹²; “o pescoço ficara enorme, todo vermelho, em alguns pontos quase violáceo. Em volta das incisões começavam a aparecer algumas manchas amarronzadas” (D’Annunzio 2007: 321)¹³. Nos trechos acima, é possível notar que as menções às cores são estritamente necessárias para indicar o nível da inflamação do tumor: vermelho, roxo/violáceo, amarronzado, quase preto. São as cores, bem como as texturas da tumoração que nos possibilitam uma visualidade quase como em uma pintura.

Para além do marinheiro e de seu tumor, auxiliando a visualidade da cena, D’Annunzio acrescenta um terceiro elemento de focalização: a paisagem que engloba o mar e o céu tempestuoso. É o *mare tenebrarum* que, desde a antiguidade aponta para um locus de medo e arrebatamento:

Na obra de muitos poetas aparece também o mar imaginário, que tomou assim a Noite no seu seio. É o Mar das Trevas – *Mare tenebrarum*, onde os antigos navegadores localizaram o seu assombro, mais do que sua experiência. A imaginação poética de Edgar Poe explorou esse mar das trevas. Frequentemente, sem dúvida, é o obscurecimento do céu em tempestade que dá ao mar suas tonalidades lívidas e negras. (Bachelard 2015: 119)¹⁴

Embora Bachelard mencione o mestre da literatura de horror, a paisagem marítima é uma fonte de assombro muito anterior ao nascimento de Poe; desde a Odisseia de Homero, Cila e Caríbdis¹⁵ são fiéis guardiãs do mar – subjugando todos os marinheiros desavisados que se arrisquem por essas paragens. No decorrer de toda a operação, o *mare tenebrarum* dannunziano assume um comportamento bastante semelhante àquele do desenvolvimento do tumor. Em primeiro lugar, quando a tumoração já havia dado início ao processo de inflamação, o estado natural da paisagem começa a delinear uma tempestade próxima: “o céu estava coberto de névoas e o mar estava

11 C’era un rossore simile a quello che produce la puntura di un inseto, e in mezzo al rossore un piccolo nodo. (D’Annunzio 2006: 359)

12 La gonfiezza erasi dilatata occupando gran parte del collo ed aveva assunta una nuova forma e un colore più cupo che su l’ápice diveniva violetto. (D’Annunzio 2006: 360)

13 Il collo gli era diventato enorme, tutto rosso, in alcuni punti quase violáceo. In torno alle incisioni cominciavano ad apparire alcune chiazze brunastre. (D’Annunzio 2006: 365)

14 Chez plusieurs poètes apparaît aussi une mer imaginaire qui a pris ainsi la Nuit dans son sein. C’est la Mer des Ténèbres – *Mare tenebrarum*, où les anciens navigateurs ont localisé leur effroi plutôt que leur expérience. L’imagination poétique d’Edgar Poe a exploré cette Mer des Ténèbres. Souvent, sans doute, c’est l’obscurcissement du Ciel en tempête qui donne à la mer ces teintes livides et noires.

15 A primeira, segundo a mitologia, uma bela ninfa transformada em um monstro de doze pernas e seis cabeças pelos caprichos de Zeus, devorou seis dos companheiros de Odisseu; a segunda, um monstro amorfo que se assemelha a um redemoinho aberto no meio do mar, tragava as embarcações daqueles que ali passavam.

escuro e uma revoada de gaivotas precipitava-se em direção à costa gritando, uma espécie de terror tomou conta da alma dele” (D’Annunzio 2007: 316).¹⁶ Conforme se agravava o estado da supuração, mais iminente tornava-se o desastre natural: “caía a noite. O mar sob a sombra parecia gritar mais forte, as ondas brilhavam, ao passar pela luz lançada pela lanterna de proa. A terra estava distante. Os marinheiros estavam agarrados a uma corda para resistir aos vagalhões” (D’Annunzio 2007: 318).¹⁷ As referências à luz e à sombra permitem uma visualidade do quadro marítimo que se formava no entorno do trabácolo *Trinità*; além disso, focalizadores como *a terra estava distante* nos dão noção de perspectiva e profundidade.

Ao final, quando Gialluca não resiste à violenta operação e falece, o mar parece acalmar-se como um Deus furioso que é presenteado com uma oferenda: “à medida que o ocaso se avizinhava, as ondas se acalmavam” (D’Annunzio 2007: 323)¹⁸; “no ar vinha a calmaria. As velas afrouxaram novamente e a embarcação permanecia sem avançar. Divisa-se a ilha de Solta” (D’Annunzio 2007: 323)¹⁹; “não se viam velas, o mar ondulava larga e calmamente depois da tempestade; a ilha de Solta aparecia ao fundo, toda azul”²⁰ (D’Annunzio 2007: 324). A referência às ondas e ao verbo “ondular” dão ideia de textura e diversos são os elementos que indicam o movimento ou a ausência dele – como é o caso da expressão *calmaria* e da frase *a embarcação permanecia sem avançar*. Novamente aparecem referências às cores – nesse caso, a cor azul do mar da ilha – e à perspectiva – ao colocar a Ilha de Solta como fundo da pintura.

Para completar a noção de visualidade pictural, diversas metáforas auxiliam o processo: “Gialluca deu um urro, debatendo-se, todo ensanguentado, como um animal segurado por açougueiros” (D’Annunzio 2007: 320)²¹; “Os marinheiros correram e encontraram o companheiro já morto sobre o catre, em uma posição descomposta, com os olhos abertos, a face intumescida, como um estrangulado” (D’Annunzio 2007: 323).²² Os trechos *como um animal segurado por açougueiros* e *como um estrangulado*, apontam para o que Louvel denomina *comparações explícitas e*, embora não sejam, de forma alguma, belos ou prazerosos, ativam certas imagens que todos nós, visualizadores experientes, podemos associar, ampliando nossa capacidade de visualização.

Os temas delineados por D’Annunzio em *O cirurgião do mar* naturalmente ressaltam o gosto do autor pela barbárie – direcionamento ao qual Ermanno Circeo (1976)

16 Come il cielo era comperto di vapori e il mare appariva cupo e stormi di gabbiani si precipitavano verso la costa gridando, una specie di terrore scese nell’animo di lui. (D’Annunzio 2006: 361)

17 Cadeva la notte. Il mare nell’ombra pareva che urlasse più forte. Le onde luccicavano, passando nella luce gittata dal fanale di prua. La terra era lontana. I marinai stavano afferrati a una corda per resistere contro i marosi. (D’Annunzio 2006: 363)

18 Come più il vespro si avvicinava, le onde si placavano. (D’Annunzio 2006: 367)

19 Nell’aria veniva la calma. Un’altra volta le vele si afflosciavano e il naviglio rimaneva senza avanzare. Si scorgeva l’Isola di Solta. (D’Annunzio 2006: 367)

20 Non si vedevano vele; il mare aveva un ondeggiamento largo e piano, dopo la burrasca; l’Isola di Solta appariva tutt’azzurra, in fondo. (D’Annunzio 2006: 368)

21 Gialluca gittò un urlo, dibattendosi, tutto sanguinante, come una bestia tra le mani dei beccai.

22 I marinai corsero; e trovarono il compagno già morto sul a branda, in um’attitudine scomposta, con gli occhi aperti, con la faccia túmida, come um uomo strangolato. (D’Annunzio 2006: 367)

se referiu outrora como sadismo. Porém, não convém fechar os olhos para o fato de que a feiura, o grotesco e o horrendo sempre foram fruto de curiosidade dos mais diversos artistas. Se todo o tema pode ser digno de representação, é possível que até mesmo o horror sirva como *leitmotiv* na pintura, na literatura e em um híbrido literário que comungue ambas as artes. Em *Introdução à literatura fantástica* (1970) Tzvetan Todorov assevera que a noção de horror pertence ao *estranho* e tal conceito – que se opõe ao maravilhoso – pode se ramificar em dois: o fantástico-estranho e o estranho puro. O fantástico-estranho é de ordem sobrenatural; aqui se manifestam toda a natureza de bruxas, monstros, fantasmas e quaisquer elementos ou figuras que nos causam horror e que a mais pura razão não pode explicar. Já o estranho puro nos serve perfeitamente para classificar as impressões causadas pelo *Cirurgião do mar*:

Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos tornam familiar. (Todorov 1975: 39)

Assim, não obstante a vulgaridade do acontecimento contido em *O cirurgião do mar*, isto é, o surgimento de uma moléstia gerada pela vida simples e de poucos recursos dos marinheiros do século XIX, seu desdobramento pode ser classificado como *estranho puro* graças à impossibilidade de explicar o porquê da revolta dos mares e da tempestade – que ocorrem concomitantemente ao martírio de Gialluca. O inexplicável contido nessa simples especulação nos leva a uma sensação de horror marítimo e ao medo do insólito e a visualidade contida tanto na cirurgia quanto na tempestade aumentam ainda mais uma emoção que é frequentemente posta de lado:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apega a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar. Mas em que pese toda a oposição, o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida. (Lovecraft 1987: 10)

Constantemente minimizado, a literatura de horror, foi, por muitos anos, associada a publicações de revistas *pulp* que versavam sobre os mais variados temas, es-

candalizando e enojando o público leitor. A sensação estética que aqui pretendemos abordar se relacionou com aquilo que Lovecraft batizou de *a emoção mais forte e mais antiga do homem*, isto é, hipotiposes do horror que se liguem ao medo – físico ou psicológico, real ou imaginário – e à angústia. Obviamente, essa representação mórbida ocupa somente uma pequena fase na carreira de Gabriele D'Annunzio, já que, passados os primeiros anos de experimentação de caráter verista e naturalista, certas descrições ricamente detalhadas de temas como a morte, doenças, chagas e o sobrenatural foram consideravelmente minimizadas para a construção de um direcionamento estético muito maior e ligado ao mito da beleza e da *arte pela arte*.

Entretanto, mesmo ao citarmos o *D'Annunzio clássico* admirador do prazer e das inumeráveis belezas de Roma, é possível ver que seu gosto por temas insólitos ou macabros deu origem a obras que constituem um verdadeiro legado e que aumentam tanto em tamanho quanto em qualidade as inúmeras contribuições para a literatura de horror do século XIX. O nosso parco conhecimento acerca da vida no fundo do mar gera sensações que se assemelham àquelas experimentadas pela contemplação de um abismo: um sentimento sublime, na esteira do que propõe Peter Burke (2013) que atormenta pela grandeza e também pelo desconhecido. A *morte marítima* de D'Annunzio só pode ser considerada através da estética de horror ao considerarmos o *quadro vivo* em sua totalidade: homem e natureza existindo e desafiando-se mutuamente. Por fim, recordamos que embora muitas vezes nos deparemos com grandes castelos mal-assombrados ou florestas abarrotadas de perigos na literatura de horror, o caráter desconhecido e pouco desbravado da paisagem marítima foi muito bem aproveitado por muitos dos maiores mestres desse gênero. Como esquecer que Cthulhu, o mais famoso monstro cósmico, habita as profundezas do oceano?

OBRAS CITADAS

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: Le Livre de Poche, 2015.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime*. Trad. Enid Abreu Dobranzky. Campinas: UNICAMP, 2013.

CIRCEO, Ermanno. Caratteri e limiti del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 177-182.

D'ANNUNZIO. *Novelas da Pescara*. Trad. Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlen-dis & Vertecchia, 2007.

D'ANNUNZIO. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2006.

ECO, Umberto. *Storia della bruttezza*. Roma: Bompiani, 2007.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 25-41.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Thaïs Flores Nogueira Duniz, org. *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Exilado dos livros, 1987.

MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Sílvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1975.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, Durham, v. 16, n. 4, p. 599-649, 1995.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ASPECTO PICTÓRICO EM “SUNDAY MORNING”, DE WALLACE STEVENS

Alessandro Palermo Funari¹ (USP)
e Álvaro Silveira Faleiros² (USP)

RESUMO: “Em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas” (Stevens 1957: 187). Assim o poeta moderno estadunidense Wallace Stevens (1879 - 1955) descreve, ele próprio, sua relação com a pintura e seu posicionamento de que as duas artes são quase irremediavelmente conectadas. Ainda que alguns de seus melhores críticos tendam a ignorar essa associação (entre eles estão Harold Bloom, Helen Vendler, Frank Kermode e Eleanor Cook), não é incomum que análises de seus poemas e poética sejam atravessados por essa leitura. Um dos poemas mais explorados nesse sentido é “Sunday Morning” – publicado pela primeira vez em sua obra de estreia, *Harmonium*, de 1923 –, amplamente louvado como um dos melhores de toda a produção de Stevens. Aqui, além de expor tais leituras, iremos apresentar uma tradução a este poema e propor outras leituras que o relacionem com diversos aspectos da arte pictórica e, em especial, com as naturezas-mortas.

PALAVRAS-CHAVE: Wallace Stevens, Poesia Estadunidense, Poesia Moderna, Naturezas-Mortas.

PICTORIAL ASPECTS OF WALLACE STEVENS’ “SUNDAY MORNING”

ABSTRACT: “To a large extent, the problems of poets are the problems of painters and poets must often turn to the literature of painting for a discussion of their own problems” (Stevens 1957: 187). With these words modern American poet Wallace Stevens (1879 - 1955) describes his relation with Painting and his position that the two art forms are almost irremediably intertwined. Although some of his best critics tend to ignore such associations (critics such as Harold Bloom, Helen Vendler, Frank Kermode, and Eleanor Cook, among others), it is not uncommon for interpretations regarding his poems and poetics to bring these aspects to light. One of the poems most cited in such analyses is “Sunday Morning” – published for the first time in his debut collection, *Harmonium*, in 1923 –, arguably one of Stevens’ best poems. Here, in addition to exploring some of these criticisms, we will show a Portuguese translation for this poem and offer other interpretations that associate it with several aspects of the visual arts, especially with the Still-Life genre.

KEYWORDS: Wallace Stevens, American poetry, Modern Poetry, Still-life.

Recebido em 9 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ alefunari@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3192-4516>

² faleiros@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>

Em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas
Wallace Stevens

The people, not the priests, made the gods.
Wallace Stevens

Grande parte da crítica que se debruça sobre o poema “Sunday Morning”, escrito pelo modernista Wallace Stevens (1879 - 1955) e publicado integralmente pela primeira vez³ em seu livro de estreia – *Harmonium* (1923) – se propõe a descrever os elementos temáticos e formais empregados pelo poeta; há igualmente uma preocupação muito rigorosa em elencar inspirações, diálogos, alusões, pretextos e ecos poéticos postos em jogo por Stevens. Entre os críticos que se dedicaram a este poema – eleito pelo crítico Yvor Winters (1947) como o melhor poema estadunidense escrito no século XX e um dos melhores poemas contemplativos jamais escritos em língua inglesa – encontram-se pensadores do calibre de Harold Bloom (1977), Helen Vendler (1969; 1980; 1984; 2007), Frank Kermode (1960) e Eleanor Cook (1988; 2007).

Essas leituras, no entanto, não se debruçam sobre uma característica importante da poética de Stevens, característica explorada por apenas alguns comentadores, mesmo se já exposta pelo próprio autor tanto em palestras que ministrava em vida quanto em cartas, trazidas a público em publicação póstuma: sua relação com a pintura. Numa fala proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1951, intitulada “Relations between Poetry and Painting” [Relações entre Poesia e Pintura], defendeu que, em uma era de descrença [*age of disbelief*] como a nossa, a arte funcionaria como uma compensação ao que a humanidade havia perdido e a imaginação reinaria agora suprema onde antes a fé ocupava tal espaço: caberia portanto à poesia e à pintura, formas artísticas que operam entre a imaginação e a realidade, assumirem seu “papel profético” e tornarem-se uma “afirmação vital do ‘eu’ em um mundo em que nada nos resta além do ‘eu’, se é que isso nos resta”⁴ (Stevens 1951: 171). Mesmo antes dessa fala Stevens já confessara, em carta pessoal: “presto tanta atenção aos pintores quanto aos escritores porque, exceto em termos de técnica, seus problemas são os mesmos. Eles parecem se mover na mesma direção ao mesmo tempo” (Stevens, Holly 1996: 593).

Para compreendermos como essa relação se dá em “Manhã de Domingo”, convém primeiramente apresentar o poema, acompanhado por uma tradução nossa:

3 O poema já havia sido publicado pela revista *Poetry* em 1915, mas com cortes e reestruturações editoriais empreendidas pela editora da revista, Harriet Monroe.

4 “[V]ital assertion of self in a world where nothing but the self remains, if that remains.” (Todas as traduções subsequentes são traduções nossas.)

I

Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
And the green freedom of a cockatoo
Upon a rug mingle to dissipate
The holy hush of ancient sacrifice.
She dreams a little, and she feels the dark
Encroachment of that old catastrophe,
As a calm darkens among water-lights.
The pungent oranges and bright, green wings
Seem things in some procession of the dead,
Winding across wide water, without sound.
The day is like wide water, without sound,
Stilled for the passing of her dreaming feet
Over the seas, to silent Palestine,
Dominion of the blood and sepulchre.

II

Why should she give her bounty to the dead?
What is divinity if it can come
Only in silent shadows and in dreams?
Shall she not find in comforts of the sun,
In pungent fruit and bright, green wings, or else
In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought of heaven?
Divinity must live within herself:
Passions of rain, or moods in falling snow;
Grievings in loneliness, or unsubdued
Elations when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn nights;
All pleasures and all pains, remembering
The bough of summer and the winter branch.
These are the measures destined for her soul.

I

Complacências do peignoir, e tardios
Café e laranjas num assento ao sol,
E a verde liberdade de uma cacatua
Mesclam-se à tapeçaria a dissipar
O sacro silêncio do sacrifício arcaico.
E sonha, ela, pressentindo a escura
Intrusão daquela velha catástrofe,
Qual calmaria escurece em águas-luz.
Laranjas acres e asas verdes, claras,
Comparam-se a uma procissão dos mortos,
Movendo-se pelo amplo mar, sem som.
O dia é como um amplo mar, sem som,
Doando passagem a seus pés sonhosos
Sobre o oceano, à plácida Palestina,
O domínio do sangue e do sepulcro.

II

Por que ofertaria seus bens aos mortos?
O que é o divino se ele se cumpre
Apenas em sombras mudas e sonhos?
Não teria ela, nos confortos do sol,
Na fruta acre ou em asas claras, ou ainda
Em qualquer bálsamo ou beleza da terra,
Algo a ser amado como a ideia do Céu?
O divino deve habitar o íntimo:
Paixões da chuva, ou neve caindo;
Penas da solidão, ou o incontido
Júbilo das florestas em flor; bravias
Emoções nas vias úmidas de outono;
Tudo agonias e alegrias, lembrando
A rama do verão e o galho do inverno.
São essas as medidas de sua alma.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.
No mother suckled him, no sweet land gave
Large-mannered motions to his mythy mind.
He moved among us, as a muttering king,
Magnificent, would move among his hinds,
Until our blood, commingling, virginal,
With heaven, brought such requital to desire
The very hinds discerned it, in a star.
Shall our blood fail? Or shall it come to be
The blood of paradise? And shall the earth
Seem all of paradise that we shall know?
The sky will be much friendlier then than now,
A part of labor and a part of pain,
And next in glory to enduring love,
Not this dividing and indifferent blue.

IV

She says, “I am content when wakened birds,
Before they fly, test the reality
Of misty fields, by their sweet questionings;
But when the birds are gone, and their warm fields
Return no more, where, then, is paradise?”
There is not any haunt of prophecy,
Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven’s hill, that has endured
As April’s green endures; or will endure
Like her remembrance of awakened birds,
Or her desire for June and evening, tipped
By the consummation of the swallow’s wings.

III

Jove nas nuvens teve parto inumano.
Sem mãe que o aleitasse ou doce terra a dar
Amplios maneirismos à sua mente mítica.
Movia-se entre nós, rei murmurante,
Magnífico, movia-se entre broncos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os broncos o discerniram, num astro.
Nosso sangue há de falhar? Ou virá a ser
O sangue do paraíso? E a terra,
Ser todo paraíso que nos cabe?
O céu seria, então, mais amigável,
Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,
Não esse divisório e indiferente azul.

IV

Diz ela: “Me alegre que aves despertas,
Antes de voar, testem a realidade
Do prado enevoado em doces inquéritos;
Mas quando se vão, e seus prados cálidos
Não regressam, onde será o paraíso?”
Não há qualquer sombra de profecia,
Nem a velha quimera do sepulcro,
Ou subterrâneo dourado, ou ilha
Melódica, em que almas os levam ao lar,
Nem sul visionário ou palmeira turva,
Longe, no cerro do céu, que perdure
Como dura o verde de abril; ou durará
Como sua lembrança de aves despertas,
Ou seu anseio por junho e o poente, com
Sua consumação nas asas de andorinhas.

V

She says, “But in contentment I still feel
The need of some imperishable bliss.”
Death is the mother of beauty; hence from her,
Alone, shall come fulfilment to our dreams
And our desires. Although she strews the leaves
Of sure obliteration on our paths,
The path sick sorrow took, the many paths
Where triumph rang its brassy phrase, or love
Whispered a little out of tenderness,
She makes the willow shiver in the sun
For maidens who were wont to sit and gaze
Upon the grass, relinquished to their feet.
She causes boys to pile new plums and pears
On disregarded plate. The maidens taste
And stray impassioned in the littering leaves.

VI

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?
Why set the pear upon those river-banks
Or spice the shores with odors of the plum?
Alas, that they should wear our colors there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

V

Diz ela: “Mas mesmo alegre ainda sinto
Falta de algum êxtase imperecível.”
A morte é a mãe da beleza; e é ela,
Só ela, que dá ensejo a nossos sonhos
E desejos. Ainda que verta as folhas
Da desolação total em nossas trilhas,
Trilhas de uma mágoa amarga, as muitas trilhas
Em que o triunfo ressoou rouco, ou o amor
Lançou sussurros com algo de ternura,
Ela faz o salgueiro fremer ao sol
Para as damas que se sentam e admiram
A campina, abdicando-se a seus pés.
Faz moços empilharem peras e pêssegos
Num prato esquecido. As damas comem
E movem-se ardentes nas folhas soltas.

VI

No paraíso não há morte e mudança?
O fruto, maduro, não cai? Ou galhos
Pendem sempre fartos no céu perfeito,
Eternos, mas ainda afins à terra efêmera,
Com rios, como os nossos, que correm a mares
Inalcançáveis, as mesmas enseadas
Que nunca se tocam num choque difuso?
Por que prostrar peras à beira-rio
Ou aromar a beira-mar com pêssegos?
Lástima se lá trajassem nossas cores,
Os fios sedosos de nossos crepúsculos,
E arpejassem nossas liras insípidas!
A morte é a mãe da beleza, mística,
Em cujo colo candente imaginamos
As nossas mães terrenas, em vigília.

VII

Supple and turbulent, a ring of men
Shall chant in orgy on a summer morn
Their boisterous devotion to the sun,
Not as a god, but as a god might be,
Naked among them, like a savage source.
Their chant shall be a chant of paradise,
Out of their blood, returning to the sky;
And in their chant shall enter, voice by voice,
The windy lake wherein their lord delights,
The trees, like serafin, and echoing hills,
That choir among themselves long afterward.
They shall know well the heavenly fellowship
Of men that perish and of summer morn.
And whence they came and whither they shall go
The dew upon their feet shall manifest.

VIII

She hears, upon that water without sound,
A voice that cries, “The tomb in Palestine
Is not the porch of spirits lingering.
It is the grave of Jesus, where he lay.”
We live in an old chaos of the sun,
Or old dependency of day and night,
Or island solitude, unsponsored, free,
Of that wide water, inescapable.
Deer walk upon our mountains, and the quail
Whistle about us their spontaneous cries;
Sweet berries ripen in the wilderness;
And, in the isolation of the sky,
At evening, casual flocks of pigeons make
Ambiguous undulations as they sink,
Downward to darkness, on extended wings.

VII

Dúcteis e ruidosos, homens em roda,
Num alvor do verão, entoarão báquicos
Sua exaltada devoção ao sol,
Não como um deus, mas como um deus devir,
Desnudo, como um princípio selvagem.
Seu cântico o cântico do paraíso,
Oriundo do sangue, voltando ao céu;
E em seu cântico entrarão, voz a voz,
O lago dos ventos, dele o deleite,
Bosques – quais serafins – e montes ecoantes,
Todos em coro por eras e eras.
Conhecerão bem a união celeste
De homens mortais e do alvor do verão.
E de onde vieram e para onde irão
Estará manifesto no orvalho a seus pés.

VIII

Ela ouve, daquele mar sem som,
Um clamor, “A tumba na Palestina
Não é um pórtico de almas adiadas,
É a cova de Jesus, onde ele jaz.”
Vivemos em um velho caos do sol,
Ou velha dependência de dia e noite,
Ou insulamento, sem guarida, livre,
Daquele amplo mar, inescapável.
Corças cruzam montanhas, e as codornas
Trinam ao redor cantos espontâneos;
Frutos doces maduram na natureza;
E, naquele isolamento do céu,
No entardecer, pombos casuais fazem,
Em mergulhos, ondulações ambíguas,
Entregues às trevas, em asas estendidas

Furtando-nos a demais explorações e explicações acerca do poema (“uma vez que um poema é explicado, ele é destruído” escreveu o poeta em carta), gostaríamos de abordá-lo a partir de análises que o aproximam da pintura e apresentar leituras que estabelecem outras relações, inclusive estruturais.

Um dos críticos que traz essa relação é Michel Benamou. Em texto de 1959 intitulado “Some Relations Between Poetry and Painting”, Benamou propõe que a poesia de Stevens incorpora simultaneamente elementos conflitantes do impressionismo – cores, luz, ar, impressões, passagem do tempo (tanto cronológico quanto climatológico) – e do cubismo – implosão do objeto, mutação, explosão de pontos de vista, simultaneidade – no seu fazer poético. Trabalha, portanto, entre natureza e artifício, entre encanto com a aparência e metamorfose das aparências. A sensibilidade de Stevens estaria, portanto, ligada à ideia de mudança. De um lado, o impressionismo com seu princípio passivo de mudança; de outro, o cubismo com o princípio ativo da imaginação. Assim, as metáforas da poesia e as metamorfoses da pintura se valeriam do mesmo reservatório de analogias.



Quatro exemplos da série de pinturas feitas por Claude Monet da Catedral de Rouen entre 1892 e 1893. Fica clara a intenção de se buscar os efeitos da luz e do tempo (climatológico) sobre o objeto, que Benamou chamou de princípio “passivo” de mudança.



Três exemplos da série de pinturas e estudos feitos por Pablo Picasso, em 1957, da obra “Las Meninas”, de Diego Velázquez. Fica clara a quebra, explosão e mutação do objeto, que Benamou chamou de princípio “ativo” de mudança imaginação.

Para Benamou, a melhor amostra do método pictórico de composição de Stevens estaria precisamente na estrutura de “Sunday Morning”. O poema está estruturado em um monólogo meditativo, ora na primeira, ora na terceira pessoa. De modo superficial, ele está amarrado por referências à personagem feminina central: ela sonha, ela pensa, ela indaga (a personagem, complementa, é inclusive esvaziada de sua humanidade, sem características físicas que a discirnam; como em uma obra de Matisse, a personagem foi sacrificada de modo a se tornar um padrão decorativo). Ainda assim, o autor indica que o poema não é uma apresentação discursiva de argumentos com uma evolução dialógica – é na área da retórica, e não da dialética, que Stevens encena sua batalha anticlerical, apontou igualmente Eleanor Cook (1988: 100). A personagem central perde seu papel proeminente, o tecido narrativo é rasgado. Com isso, a ideia de unidade que o poema apresenta não estaria na personagem, mas em sua composição pictórica; “Sunday Morning” não seria uma sucessão de ideias, mas de quadros. A primeira estrofe organizada como um díptico: em um painel, a mulher sentada na cadeira, laranjas, a cacatua, uma organização *à la* Matisse, sobre um tapete oriental; no outro, um lago sombrio. O silêncio acentuaria a característica pictórica, assim como a noção espacial fornecida por “as a calm darkens”, prolongada por “the day is like wide water”. Tal padrão antitético, uma imagem da vida terrena e uma

cena supranatural, continua nas seis estrofes seguintes e sua resolução completa se dá na última estrofe, uma vez que corresponderia diretamente ao díptico inicial, mas em ordem inversa: uma ordenação formal em quiasmo, elevando nossa apreciação estética do poema e o equilíbrio da composição⁵.

O efeito desse método pictórico seria uma tensão incutida em tal equilíbrio. No entanto, a atmosfera de “Sunday Morning” não é tensa, e Stevens não é um poeta dramático. A tensão, então, é espacial, oriunda da justaposição de blocos antitéticos. O padrão sequencial do poema, portanto, se finaliza em um círculo perfeito; Frank Kermode, por outros meios, indica igualmente que a estrofe final faz o poema se voltar sobre si mesmo, narcisisticamente (1960: 43). Por fim, Benamou reafirma a força do poema e indica que ele alcança um impacto emocional que advém de dentro dos devaneios diurnos de uma meditação que é inconclusiva, circular. Isso, de-



Henri Matisse, *Still Life with Pomegranates*
1947, óleo sobre tela
Musée Matisse, Nice-Cimiez, França

5 Na primeira metade da estrofe inicial temos “oranges”, “freedom”, “cockatoo”, “mingle”; no final da última temos “sweet berries”, “spontaneous”/“free”, “deer/quail/pigeons”, “about us”. Inversamente, temos no início na oitava estrofe elementos que já apareceram no final da primeira: “wide water”, “without sound”, “Palestine”, a “procession of the dead” torna-se “spirits lingering” e o “sepulchre” é a “grave of Jesus”.

fende o autor, representa o triunfo de um poeta não dramático sobre suas próprias limitações. Stevens é um poeta dotado de uma imaginação visual potente e apresenta o conflito de ideias como o conflito de formas.

Matisse é citado novamente por outro crítico, Robert Buttel, em seu livro *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Após defender que, na superfície, *Harmonium* pareceria até querer abolir as distinções entre poesia e pintura, o crítico nomeia novamente o pintor francês e estabelece-o em relação exatamente com “Sunday Morning”. Para Buttel, Stevens teria encontrado em Matisse um espírito congênere, com profundas afinidades, e seria a partir da “genialidade especial” (1967: 158) do francês que teriam se originado os versos iniciais de “Sunday Morning”, influência que se estenderia ao restante do poema e até à produção posterior do poeta. Para ele (Buttel 1967: 158), a habilidade de Matisse para:

transfigurar um prazer pagão pela vida em termos altamente civilizados, sua reverência em relação à vida que transcende o hedonismo, suas justaposições audazes de cores que deveriam conflitar e, no entanto, despertam novas relações e efeitos harmoniosos, sua combinação instigante de cores e formas com a calma e estase alcançadas com a perspectiva achatada de seus quadros, sua prática comum de aproximar exteriores e interiores em uma unidade ao enquadrar a luz e a vida de uma cena externa em uma janela à parede de um quarto elegante, e a conversão dos arabescos da Art Nouveau para seu estilo moderno próprio representariam qualidades que nos ajudariam a caracterizar o poema de Stevens, em que as extravagantes laranjas e a vistosa cacatua presente na tapeçaria são absorvidos na meditação onírica, quase estática.

Bonnie Costello (Serio 2007: 167-168), defendendo a relação de que, para Stevens, a poesia ocupa uma posição de análogo verbal à pintura, põe em dúvida a potencial



relação da abertura de “Sunday Morning” e suas cores vibrantes com o fauvismo e com Matisse. Em contraposição, propõe a autora, a inspiração para o “portrait of a lady” de Stevens poderia ter sido o quadro *Jeune Dame en 1866* de Édouard Manet, com a imagem da mulher, o penhoar, a laranja e o pássaro exótico (e, adicionaríamos, o aroma do café como substituto do olfato ativado pela flor na mão da figura feminina), obra presente no Metropolitan Museum of Art. Para a autora, não se trata de uma imitação das técnicas das artes visuais, mas, como mencionado, um

Édouard Manet, *Jeune Dame en 1866*,
1866, óleo sobre tela,
Metropolitan Museum of Art, New York

análogo verbal, mais focado nos sentimentos e nas ideias do assunto abordado que na aparência física da mulher representada.

Aproveitamos aqui para reescrever uma proposição da própria Bonnie Costello, mais adiante no mesmo texto (Serio 2007: 172). Tratando da relação entre poesia e pintura, a autora aponta que, no caso de Stevens, não somos afrontados pelo ambiente pictórico que o poema enceta (ou seja, não há nada de écfrase), mas é a superfície sonora da linguagem que domina nossa atenção. O som é o meio, como o é a tinta para, por exemplo, Picasso (ou Matisse ou Manet); somos absorvidos mais pela textura lexical e pelas mais variegadas sílabas que por declarações, posicionamentos ou semântica. As palavras constroem uma dupla relação em que a linguagem é ao mesmo tempo referencial e autorreferencial, reiterativa e permutativa em termos de som e sentido (compõem-se um “*mundo fluido*” ao invés de uma cópia do mundo ou um posicionamento acerca dele).

Além dos casos expostos acima, há diversos níveis em que a pintura se mostra, de alguma forma, presente nesse poema. Temos, de início, influências temáticas ou imagéticas. Na primeira estrofe, Sidney Feshbach (1999) indica que os sonhos da mulher, sentada e pensando acerca da morte – o ponto de partida do poema – teria sua origem em um tema da pintura (e da escultura) conhecido por *Et in Arcadia ego* (algo como “e, [até mesmo] em Arcádia, estou”); esse “ego” seria exatamente a Morte, e



Nicolas Poussin
Les Bergers d'Arcadie ou Et in Arcadia ego
1637-1638, óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris

tais quadros seriam uma vertente do *memento mori*, lembrando a quem vê a obra de que até na Arcádia – um local utópico, ideal – a morte está presente. Tal posicionamento defendido pelo crítico, no entanto, estaria apenas embasado no tema abordado no poema e nada mais; nem as imagens oferecidas pelo poeta nem seus aspectos formais corroborariam tal leitura. Até seria possível argumentar que Stevens era conhecedor da obra de Nicolas Poussin (1594 - 1665), influente pintor clássico francês e autor daquela que é talvez a obra mais famosa que aborda esse tema (Stevens não só comprou reproduções de obras

de Poussin do Louvre como citou o pintor no primeiro verso de poema posterior: “A sunny day’s complete Poussiniana”), mas o poema em si não traz outros elementos para embasar tal relação, salvo a concorrência (diríamos, abrangente) do tema. Mais adiante temos na quinta estrofe uma representação das *fêtes galantes* (“For maidens who were wont to sit and gaze / Upon the grass, relinquished to their feet”), seguida pelos garotos que empilhavam “new plums and pears / On disregarded plate”, retomando novamente o rococó francês e as cenas que representam amantes enamora-

dos em ambientes bucólicos, acompanhados, não raro, de pequenas naturezas-mortas, bem aos moldes descritos no poema de Stevens.

Outra obra pictórica que pode ser relacionada a uma passagem do poema é de autoria de um pintor já bastante mencionado pela crítica como influente para Stevens e para este poema em especial: Henri Matisse. Mas, diferentemente das análises presentes aqui, que focam na primeira estrofe, gostaríamos de apresentar a potencial presença do pintor na importante sétima estrofe. Conquanto nos pareça precisa e bastante direta a relação da referida estrofe e seus dançarinos nus com as odes e os cantares de Walt Whitman, por que não seria uma das obras mais notáveis do pintor, *A Dança*, pintada entre 1909 e 1910, uma das influências para o “ring of men” que se movem de modo “supple and turbulent”? Temos aí, em ambos quadro e estrofe, o próprio círculo dançante, primitivismo e modernidade, cores vibrantes e movimento expressivo, vivência naturalista e coletividade pós-histórica, enlevo e entrega.

Assim, gostaríamos de propor uma relação entre este poema de Stevens e o gênero das naturezas-mortas. Bastante focadas nos espaços interiores e, em sua maioria, domésticos, as naturezas-mortas podem apresentar a vida plácida e aconchegante do lar a partir da mediação de coisas. É o retiro do artista, não como escapismo, mas como modo de fortalecer seu espírito para as batalhas diárias contra as “pressões da realidade” (Stevens 1951: 13). É em tal ambiente – o ambiente do conforto burguês – que se dão profundas meditações, como as propostas na primeira estrofe de “Sunday Morning”. Mais que apenas uma composição de Matisse – possível e provável –, as linhas que abrem o poema constroem exatamente uma natureza-morta: frutas, jarros ou canecas, a tapeçaria; mesmo o pássaro exótico não seria um item incomum nesse gênero da arte pictórica⁶. Se, por um lado, a pintura histórica é construída ao redor de uma narrativa, as naturezas-mortas são o mundo subtraído de sua capacidade de criação de interesse narrativo. Além disso, se como apontam Eleanor Cook e Michel Benamou (por caminhos distintos), Stevens não está trabalhando nesse poema com a relação (temporal) da dialética, mas sim com a apresentação quase imediata de quadros retóricos centrados em si próprios; e, se a personagem é esvaziada de seu papel predominante (e a retirada do corpo humano é a atitude fundadora do gênero, ainda que não seja anulado pelo retorno do corpo



Jan Davidsz de Hemm, *Still Life with Parrots*
Final da década de 1640, óleo sobre tela
The John and Mable Ringling
Museum of Art, Sarasota

⁶ O foco específico na coisa e a busca por formas e linhas estruturantes geraram grande interesse dos modernos por esse gênero, como pode ser observado em sua ampla exploração por pintores como Cézanne, Picasso, Klee, Braque, Matisse, entre outros.

à tela) e o tecido narrativo é rasgado (Benamou 1959), parece construir-se, não apenas na imagem da enumeração de coisas sobre a mesa, mas na própria estrutura que dá consistência ao poema, uma natureza-morta. Mesmo o quiasmo mencionado acima,



Henri Matisse, *Still Life with Dance*
1909, óleo sobre tela
Hermitage, São Petersburgo

que estruturaria as estrofes primeira e última, somado ao padrão antitético entre vida terrena e cenas supranaturais que percorre todas as estrofes (Benamou 1959), parecem invocar a relação opositiva entre ropografia – “representação daquelas coisas que carecem de importância, a base material despreziosa da vida que a ‘importância’ constantemente ignora” (ou seja, a laranja, o café, a cacatua) – e megalografia – “representação das coisas do mundo que apresentam grandeza; as lendas dos deuses, as batalhas dos heróis, as crises da história” (o “ancient sacrifice”, o “dominion of blood and sepulchre”) (Bryson 1990: 61)⁷. A equalização

de importância entre esses dois modos de mimese – alcançadas à mesma valoração por serem postas, juntas, em jogo – faz com que a escala narrativa da importância humana seja quebrada. Se na narrativa o que importa é o humano, o conflito e a mudança, na homeostase (na apresentação não dialógica, mas retórica do poema) a narrativa é inútil. Na natureza-morta não há o Evento e, da mesma forma, a mulher opta por não participar das narrativas grandiosas e megalográficas da Igreja, decidindo-se, ao contrário, por ficar com o trivial, com coisas, com o ropográfico.

Benamou (1959), quando aponta que o papel da mulher do poema seria apenas o de um padrão decorativo, salienta que ela aparece esvaziada de sua humanidade, não possuindo características físicas que lhe garantam um caráter humano e único (Stevens define-a somente por sua vestimenta). É possível confrontar tal definição com o que Norman Bryson (1990: 61) aponta acerca das naturezas-mortas. Após defender que esse gênero se encontra, por definição, imerso em um nível de existência material em que nada de excepcional ocorre, em que se tem a expulsão integral do Evento, o autor diz que “nesse nível de existência rotineira, centrada na comida e em comer, a singularidade da personalidade se torna irrelevante. O *anonimato* toma o lugar da busca da narrativa por uma vida única e suas aventuras” (grifos nossos). Cercada só por coisas – tapete, café, laranjas –, em um espaço em que o Evento está ausente, abole-se o acesso do sujeito à *distinção*. Tem-se um nivelamento basal da humanidade, um rebaixamento das aspirações perante um “fato irreduzível da vida: a fome” (Bryson 1990: 61). Adicionaríamos a isso outro fato irreduzível da vida que também recusa distinções, que também esvazia aspirações, que também retira do humano categorias de esplendor e singularidade, que não separa reis de camponeses: a morte. Precisamente o tema das divagações propostas no poema, expresso

⁷ A relação entre ropografia e megalografia é posta em jogo, estruturalmente, também na organização de um livro de poemas posterior, *Parts of a World*, de 1942, em que há poemas, de um lado, de naturezas-mortas e, de outro, de poemas heroicos (baixo e alto agrupados).

claramente na frase duas vezes inscrita nos versos de Stevens: “Death is the mother of beauty”.

Essa abolição à distinção trazida pela representação das coisas mundanas e reles nas naturezas-mortas impõe uma ameaça sobre as representações que se consideram superiores às outras, que consideram ter acesso absoluto a modos de existência e de experiência exaltados e elevados (Bryson 1990: 137). Há nelas um nível de simplicidade na representação de formas que é “virtualmente indestrutível” (formas que resistem praticamente incólumes à passagem do tempo: frutas, flores, copos, pratos, jarros); há nelas um nível de familiaridade de formas que são legados seculares; esses objetos estão atados a ações repetidas por todos seus usuários da mesma maneira,



Detalhe
Jean de Kastav, *Danse macabre*
Fac-simile a partir de um original de 1490
Galeria Nacional da Eslovênia, Liubliana

atravessando gerações, apresentam a vida de pessoas comuns mais como uma questão de manutenção e repetição do que de originalidade, individualidade, invenção ou grandiosidade

(Bryson 1990: 137-139). E é exatamente essa ameaça à grandiosidade perante os objetos cotidianos que está sendo levada a cabo por Stevens na oitava estrofe. Para Michel Benamou, como vimos acima, Stevens trabalha com dípticos desde o início do poema (de um lado o natural/baixo, de outro o sobrenatural/elevado) e inverte tal díptico na estrofe final. O que nos parece, no entanto, é que Stevens afrouxa essa separação em díptico e pinta um só quadro que apresenta simultaneamente sobrenatural e natural, alto e baixo. Essa aproximação pode ser observada em uma caracte-



Detalhe
Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*, 1957

rística estrutural observada por Helen Vendler (1980). Trata-se das relações entre palavras empregadas na primeira metade da estrofe que fazem ressoar palavras da segunda metade, a saber, “unsponsored” ressoa em “spontaneous”; “island solitude” em “isolation of the sky”; “chaos” em “casual”. Essas relações amarram a estrofe – ainda que esteja organizada como quiasmo da estrofe inicial – e aproximam os elementos que antes

eram díspares desconexos o suficiente para caracterizar um dístico. Ademais, Stevens faz culminar a estrofe e o poema com o encadeamento de coisas triviais e naturais – as corças, codornas, montanhas, frutos silvestres e pombos – garantindo, portanto, maior peso aos elementos comuns e baixos que aos extraordinários e elevados, invertendo a valoração costumeiramente dada a cada um desses lados (normalmente, pinturas narrativas têm mais prestígio enquanto as naturezas-mortas são relegadas a uma posição inferior dentro do mundo da pintura). Essa aproximação dos elementos dos dois lados da estrofe, juntamente ao clímax topográfico – o foco nas coisas triviais –, trazem uma ameaça ao elevado, ao Evento, à narrativa e estão estruturalmente conectados a uma variedade das naturezas-mortas. É o que acontece, por exemplo, na obra *The Well-Stocked Kitchen* (1566), de Joachim Bueckelaer, pintada na Era de Ouro da pintura neerlandesa⁸ (é importante destacar que Stevens era um orgulhoso descendente de holandeses e que tinha interesse declarado na história e arte daquele país) (Stevens, Holly 1996: 176).



Joachim Bueckelaer, *The Well-Stocked Kitchen*
1566, óleo sobre tela
Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos

No quadro de Bueckelaer, num primeiro olhar, temos, à esquerda, duas jovens trabalhando, uma depenando uma galinha (ou um faisão) e a outra colocando outra ave, já depenada, em um espeto que será colocado, provavelmente, na lareira, mais atrás, na qual a presença da fumaça aponta que o fogo já está pronto. Ao redor das duas mulheres, três homens

⁸ Pinturas com esse tipo de organização não são únicas aos Países Baixos. O próprio Diego Velázquez pintou obras com a mesma disposição, como *La mulata y Escena de cocina con la cena de Emaús*, de 1618-1622.

mais velhos e um garoto, nenhum dos quais parece estar trabalhando (o olhar do homem mais à esquerda, inclusive, parece embriagado pelo conteúdo do jarro que leva nas mãos). À direita do quadro, um vivo conjunto exuberante de coisas mortas ou inanimadas: patos, perus, faisões, galinhas e codornas (além de ainda outras aves) adornam, dependuradas ou sobre a mesa, a cozinha; dois coelhos, um pequeno e um grande, deitados, cada um de um lado da bancada; no centro, um grande pernil; há nabos, uvas, pêssegos, azeitonas, limão, abóboras, nozes, abobrinhas, tomates, couve-flor, alcachofras; e ainda cestos, guardanapos, panos, copos, canecas, jarros, travessas e pratos. São esses os elementos que chamam o olhar, organizadores de linhas e cores. Mas ao fundo, desimportante, sob uma arquitetura diferente da cozinha neerlandesa, com cores menos intensas, vestindo roupas mais antigas (túnicas, parecem), um grupo de pessoas parece rodear uma figura central. Trata-se da passagem bíblica de Jesus na casa de Maria e Marta, onde é possível ver Marta à esquerda de Jesus, com os braços abertos, reclamando da irmã que não está ajudando nas tarefas do lar. Na cena do primeiro plano, as duas mulheres, ao contrário de Maria que, sentada, ouve as palavras de Jesus, trabalham. Seus rostos demonstram, no entanto, tristeza e insatisfação com tal situação. O megalográfico tanto do quadro como do poema – as grandes narrativas, os elementos elevados, religiosos – tem a escala de sua importância mitigada e é colocado, lado a lado, com elementos naturais, comuns, cotidianos. É Stevens nos pintando uma natureza-morta nos versos iniciais de “Sunday Morning” e ao mesmo tempo empregando seus elementos estruturais de rebaixamento basal da humanidade perante a fome e a morte para explorar a temática do poema; ao fim, emprega outra vertente desse gênero, na oitava estrofe, e aproxima os “dípticos” de elevado e rebaixado para criar uma imagem unificada de alto e baixo, mas na qual as coisas cotidianas tem prevalência sobre o grandioso. Isso, claro, não anula ou suplanta de maneira alguma as outras relações, ecos e alusões – poéticas ou pictóricas – apontados pelos outros críticos, mas lhes adiciona outra camada, essencialmente moderna; como diria Helen Vendler, “Stevens é moderno assim como Cézanne é moderno” (1980: 172), e consciente da relação una e indivisível entre forma e conteúdo.



Detalhe
Jesus na casa de Marta e Maria

trabalham. Seus rostos demonstram, no entanto, tristeza e insatisfação com tal situação. O megalográfico tanto do quadro como do poema – as grandes narrativas, os elementos elevados, religiosos – tem a escala de sua importância mitigada e é colocado, lado a lado, com elementos naturais, comuns, cotidianos. É Stevens nos pintando uma natureza-morta nos versos iniciais de “Sunday Morning” e ao mesmo tempo empregando seus elementos estruturais de rebaixamento basal da humanidade perante a fome e a morte para explorar a temática do poema; ao fim, emprega outra vertente desse gênero, na oitava estrofe, e aproxima os “dípticos” de elevado e rebaixado para criar uma imagem unificada de alto e baixo, mas na qual as coisas cotidianas tem prevalência sobre o grandioso. Isso, claro, não anula ou suplanta de maneira alguma as outras relações, ecos e alusões – poéticas ou

OBRAS CITADAS

ANGYAL, Andrew J. “Wallace Stevens’ ‘Sunday Morning’ as Secular Belief.” *Christianity and Literature*, Baltimore, v. 29, n, 1, p. 30-38, 1979.

- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- BENAMOU, Michel. Wallace Stevens: Some Relations Between Poetry and Painting, *Comparative Literature*, Eugene, v. 11, n. 1, p. 47-60, inverno 1959.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.
- BLOOM, Harold. *Wallace Stevens: the Poems of our Climate*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- BUTTEL, Robert. *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Princeton: Princeton UP, 1967.
- COOK, Eleanor. *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- COOK, Eleanor. *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- COSTELLO, Bonnie. Effects of an Analogy: Wallace Stevens and Painting. Albert Gelpi. *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 65-85.
- FESHBACH, Sidney. A Pretext for Wallace Stevens' "Sunday Morning." *Journal of Modern Literature*, Bloomington, v. 23, n. 1, p. 59-78, verão 1999.
- HELMS, W. Travis. *Blowing Clover, Falling Rain: A Theological Commentary on the Poetic Canon of the American Religion*. Eugene: Pickwick Publications, 2020.
- KERMODE, Frank. *Wallace Stevens*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1960.
- SERIO, John N. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- STEVENS, Holly, ed. *Letters of Wallace Stevens*. Los Angeles: U of California P, 1996.
- STEVENS, Wallace. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*. New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1951.
- VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge: Harvard UP, 1969.
- VENDLER, Helen. "Stevens and Keats' 'To Autumn'." Robert Buttel & Frank Doggett. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton UP, 1980. 171-195.
- VENDLER, Helen. "Stevens and the lyric speaker". John Serio. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 133-148.
- VENDLER, Helen. *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*. Knoxville: U of Tennessee P, 1984.
- WINTERS, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver: Swallow, 1947.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA NAS NARRATIVAS DE VIAGEM DO VISCONDE DE TAUNAY

Priscila Célia Giacomassi¹ (IFPR)

RESUMO: As viagens que o Visconde de Taunay, ainda muito jovem, empreendeu no interior do território brasileiro, bem como a esmerada formação cultural proporcionada por sua família de artistas franceses, definitivamente marcaram a sua produção literária. Em suas obras, a construção verbal se mantém em constante diálogo com a pintura, como é possível analisar, por exemplo, em *A Marcha das Forças* (1865-1866), *Inocência* (1872), *A Retirada da Laguna* (1872), *Memórias* (1908) e *Viagens de Outrora* (1921). Descrições picturais, referências à luz e à sombra, enquadramento e léxico relacionado às artes plásticas são alguns dos instrumentos de que Taunay lança mão para gerar um efeito de suspensão na narrativa, o qual é capaz de levar o leitor à contemplação de imagens e quadros presentificados na tecitura verbal.

PALAVRAS-CHAVE: Visconde de Taunay; Literatura; Pintura; Narrativas de viagem.

DIALOGUES BETWEEN LITERATURE AND PAINTING IN VISCONDE DE TAUNAY'S TRAVEL NARRATIVES

ABSTRACT: The trips that Visconde de Taunay, still very young, undertook within the Brazilian territory, as well as the cultural upbringing provided by his family of French artists, definitely marked his literary production. In his works, the verbal construction remains in constant dialogue with painting, as it is possible to analyze, for example, in *A Marcha das Forças* (1865-1866), *Inocência* (1872), *A Retirada da Laguna* (1872), *Memórias* (1908) and *Viagens de Outrora* (1921). Pictorial descriptions, references to light and shadow, framing and a lexicon related to the visual arts are some of the instruments that Taunay uses to generate a suspension effect in the narrative which is capable of leading the reader to the contemplation of images and pictures made present in the verbal weaving.

KEYWORDS: Visconde de Taunay; Literature; Painting; Travel narratives.

Recebido em 10 de agosto de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

A presença reiterada de elementos picturais nas obras de Alfredo d'Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay, revela como o escritor foi influenciado pela sua família de artistas, em sua grande parte, pintores. São manifestações artísticas de um tipo de narrativa em que “o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos do gesto da escrita” (Louvel 2006: 191). Nascido no Brasil, mas criado como

¹ priscila.giacomassi@ifpr.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>

francês, sua observação e registro literário foram, inevitavelmente, mediados pelo olhar do estrangeiro – assim como do esteta. Desde a infância foi ensinado a apreciar os encantos da natureza exuberante do Brasil. De fato, o escritor apaixonou-se “pela beleza úmida e rutilante da floresta carioca” em que nasceu e se formara, uma vez que seus “pais e tios prepararam-no para senti-la com um amor avivado de exotismo, e ele se orgulhava de saber apreciar a paisagem com mais finura e enlevo que seus patrícios” (Candido 2000: 2.275). Além disso, ainda muito jovem realizou viagens no quase desconhecido território brasileiro do século XIX. Como soldado e cronista, ele participou da Guerra do Paraguai, experienciando, alternadamente, momentos de muita tensão, devidos aos desafios impostos pelo conflito bélico, e também êxtase, pelas paisagens deslumbrantes que se abriam diante de seus olhos. Foi essa combinação, entre a sua formação e a experiência das viagens, que levou Taunay a produzir textos que primam pela aproximação entre os aspectos verbais e visuais, essencialmente através de descrições picturais. Esse é um tipo sofisticado de escrita que “testemunha a competência linguística do narrador” (Louvel 2006: 202), uma vez que ele “deve ser capaz de descrever uma obra plástica, seja porque possui uma linguagem técnica, seja por confiar em suas impressões filtrando um primeiro contato com o sensível” (Louvel 2006: 203).

O diálogo entre a literatura e a pintura pode ser evidenciado quando compreendemos que “[t]anto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra sua razão de ser nessa pluralidade estética” (Cortez 2005: 307). De fato, essa interface entre as “artes irmãs” já está etimologicamente marcada na palavra “grafia”, pois o termo grego *graphé* “significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente” (Louvel 2006: 218). Tais observações remetem, dessa forma, ao conceito de iconotexto, termo que pode ser definido como “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (Louvel 2006: 218). Os textos de Visconde de Taunay são exemplos dessa relação estreita entre a literatura e a pintura. Sua formação lhe conferiu habilidades próprias dos pintores de sua família, levando-o a, deliberadamente, ater-se aos detalhes, entendendo a importância dos modelos para suas composições e prezando pela veracidade da representação. Não basta citar as cores: é necessário atribuir-lhes os tons com precisão; não basta traçar as formas, é preciso reforçá-las ou esfumá-las, conforme o objetivo da cena; e não basta ficar no plano dos detalhes: é preciso arranjá-los harmoniosamente na composição, emoldurando a vista panorâmica ou os personagens descritos. São escolhas como essas que “permitirão atestar a ‘pictorialidade’ do descritivo produzindo o iconotexto, esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (Louvel 2006: 217).

A partir de um olhar atento e um espírito sensível, Taunay descreve cenários e personagens de uma forma em que a plasticidade é realçada. Nesse percurso, alguns temas acabam sendo muito caros ao escritor e, vez por outra, aparecem em suas obras através de registros vívidos e detalhados. A cachoeira da Tijuca que ladeava a casa de

seu avô, Nicolas Taunay, por exemplo, aparece em *Viagens de Outrora* (1921). Esse é um dos vários exemplos de “um texto narrativo que convoca uma imagem” (Louvel 2006: 191) – nesse caso, uma pintura – na obra do escritor:

Quem não conhece a Cascatinha Taunay, tão pitoresca e popularizada, já por gravuras, já pela photographia, ou pintura? De boa altura, precipita-se o rio Maracanã formando dois pannos de agua distintos, á maneira de andares de grandiosa construção. O de cima cae de um jacto sobre enorme rocha, que parece encostada á grande parede de fundo; o de baixo, separa-se em dois ramos, a cercarem de grossos borbotões a rocha, além de um sem número de fios, uns longos e contínuos até a bacia inferior, outros mais tênues e intermitentes, que se pulverisam no espaço, borrifando de humido bafejo, já as innumerables plantinhas rochosas, agrupadas de todos os lados, nas menores saliencias da pedra, já a cópa das grandes arvores mais chegadas. (Taunay 1921: 113)

Já de início, Taunay procura situar o leitor em frente à cachoeira fazendo referência a reproduções do sítio feitos através da gravura, fotografia e pintura. Então, partindo do princípio que o leitor já formou uma imagem mental do que irá descrever, principia a composição do seu “quadro”. Retoma os elementos relacionados à pintura, como efeitos de dimensão, volume e profundidade (“á maneira de andares de grandiosa construção”, “enorme rocha, que parece encostada á grande parede de fundo”, “grossos borbotões”, “grandes arvores”); impressões táteis (“que se pulverisam no espaço, borrifando de humido bafejo”) e dimensão de verticalidade (“De boa altura, precipita-se o rio Maracanã”, “O de cima cae”, “até a bacia inferior”). É como se o autor deixasse claro que sua obra não é gravura, fotografia ou pintura, mas se pareasse com esses registros – ou, como postulado por Louvel, como se a descrição atestasse “seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com palavras” (Louvel 2006: 202).

Essa profusão de elementos e efeitos plásticos habitam ricamente a prosa de Taunay. São utilizados pelo autor, por exemplo, para “pintar” outro de seus temas preferidos: as vistosas palmeiras buritis que conheceu durante suas viagens pelo sertão brasileiro. Uma dessas descrições picturais da espécie encontra-se no capítulo de abertura de *Inocência* (1872):

Como são belas aquelas palmeiras!
O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.
Na base em torno da coma, pendem, amparados por largas espatas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras. (Taunay 2008: 19)

No texto, os elementos que remetem à pintura – e às artes plásticas de uma maneira mais abrangente – são referenciados e utilizados de tal maneira que formam uma composição pictórica feita com palavras: cor (“pardacento, sem manchas”, “amarelo alaranjado”); formas (“canulados”, “flabelas abertas como um leque”, “pontas se acurvam flexíveis”, “escamas romboidais”); luz (“luzidia”); dimensões (“longos”, “largas”); textura (“liso”, “pontuadas estrias”); volume e resistência dos materiais (“densos feixes de pecíolos”, “pontas flexíveis e tremulantes”, “densos cachos de cocos tão duros”, “férreo bico”). O que, de fato, Taunay faz com o seu texto é quase que uma emulação do trabalho dos ilustradores botânicos coetâneos do autor – ou mesmo de alguns dos membros de sua família, como seu tio Adrien Taunay – que registravam em forma de desenhos e aquarelas esses mesmos elementos que ele descreve através da construção verbal. O escritor, assim, procura traçar as formas e propor as cores, texturas, volumes, dimensões, efeitos de luz e sombra fazendo uso de descrições picturais.

A descrição dos buritis aparece também em *A Marcha das Forças* (1865-1866) e em suas *Memórias* (1908). Nesta última obra, o autor inclusive tece comentários sobre a sua própria percepção a respeito da espécie, a qual muito lhe impactou desde que a observou pela primeira vez: “Que agradável emoção me causou a vista do primeiro buriti, um dos mais belos e ricos ornamentos do sertão! [...] Marquei o dia e a hora em que meus olhos pela primeira vez pousaram naquela elegantíssima *Mauritia vinífera*” (Taunay 2005: 179). A contemplação do escritor lembra aquela do pintor de paisagens, como foram, por exemplo, seu pai, seu avô e seu tio. Taunay estava acostumado desde muito cedo a observá-los em dois momentos: o da contemplação e o do registro pictórico – os mesmos que agora o escritor parece reproduzir em seus textos.

As palmeiras representadas textualmente por Taunay de fato remetem a um quadro da natureza, dando-nos a sensação de estarmos diante de um cenário emoldurado. Tais caracterizações testificam a habilidade do narrador que, através de seu domínio da linguagem escrita e conhecimento do universo das artes plásticas, permite que sua narrativa seja capaz de “emoldura[r] a descrição de uma pintura” (Louvel 2006: 204). Já em *A Marcha das Forças*, a maneira como o autor apresenta as palmeiras revela um caráter mais científico que lírico, como pode-se perceber nesse trecho do texto original de Taunay, aqui transcrito por Wimmer (2008: n.p.):

A folhagem verde escura da mauritia abre-se como um leque, sustentado por longos pecíolos alveolados e no topo de um estípite liso e pardacento claro, no qual se notam traços paralelos formados pela queda das voltas semi-amplexicaules da base dos pecíolos. Ao lado daquela formosa monocotiledônea, a macaubeira (*acromia sclerocarpa*) parece acanhada e fica completamente ofuscada.

A descrição remonta àquela realizada em *Viagem de Otrora* (ou a ela inspira). Aí estão mais uma vez os formatos em leques, a referência a texturas, traços, cores e tons. Porém, há aqui uma preocupação mais cientificista, expressa em uma descrição

com viés técnico. Em *A Marcha das Forças* há um reforço do registro descritivo de Taunay através de um desenho realizado pelo próprio autor em que três buritis são o foco central, sendo ladeados por vegetação mais baixa e que aqui evidencia ainda mais o porte das altaneiras palmeiras.



Pouso de Santa Bárbara, Burity (*Mauritia vinifera*), Alfredo Taunay.

As descrições apresentadas nos textos de Taunay são muito mais detalhadas do que é possível apreender a partir de seu desenho, o que expõe um “certo descompasso” ao se comparar “a representação pictórica e as três representações verbais dos buritis” realizadas por Alfredo Taunay (Wimmer 2008: n.p.). Como é de se esperar pela própria natureza dos dois tipos de registro, “[a] apreensão global suscitada pelo desenho contrapõe-se à apreensão linear demandada pela descrição verbal” (Wimmer, 2008: n.p.). Há, no entanto, uma particularidade compartilhada pelas descrições registradas em *Inocência* e *A Marcha das Forças*: ambas apresentam, “no que diz respeito ao discurso científico”, uma excessiva “enumeração de detalhes”. Novamente, tais detalhes são diluídos “no desenho, o que acaba evidenciando o grande domínio do jovem Taunay sobre o discurso científico e sua gradativa supressão até as *Memórias*. Por outro lado, a comparação, notadamente aquela tomada ao texto memorial, revela o efeito da adjetivação empregada pelo autor” (Wimmer 2008: n.p.). Apesar de ilustrações como essa comprovarem a “vocaçãõ pictórica de seu autor, afirmada nos textos que descrevem sensivelmente a natureza [...] os desenhos são também eclipsados pela comparação com a prosa de Alfredo, como quando classificados como ‘elementares’ frente à linguagem ornada da descrição paisagística” (Stumpf 2019: 256).

Em *Inocência*, “as mui variadas paisagens em torno” do viajante – e que se mostram à medida que ele percorre seu caminho – testemunham a afirmação de que o “texto portador de descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de enquadramento cercado como uma borda a descrição pictural” (Louvel

2006: 205). Ou seja, o texto é ao mesmo tempo paisagem e moldura; perspectiva e requadro:

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (Taunay 2008: 16)

Assim como em um quadro há a combinação de elementos que produzem um arranjo coeso, coerente e portador de significados, na descrição elaborada por Taunay, a composição final retoma as particularidades próprias das artes plásticas. Vários efeitos picturais podem ser dela apreendidos: uso de léxico relacionado à plasticidade (“perspectiva”, “sucessões de luxuriantes capões”, “tão regulares e simétricos em sua disposição”); referências a cores (“toda salpicada de silvestres flores”, “alourada”); iluminação (“ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor”); textura e impressões táteis (“casca lisa”, “tapume espinhoso”); gradação (“arbustos raquíticos, enfezados, retorcidos”); profundidade (“ora são campos a perder de vista”) e altura (“arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos”; “garbosas e elevadas árvores”, “cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama”, “charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti”).

A narrativa de *A Retirada da Laguna* (1872) igualmente evidencia aspectos plásticos em suas variadas descrições, como, por exemplo, a vertente do Rio Retiro, um dos locais de acampamento das tropas brasileiras: “É nesse lugar admirável a natureza; corre a água emoldurada de palmares, entre margens ligeiramente sinuosas, revestidas de relva curta e fina, da mais bela cor esmeraldina” (Taunay 2013: 69). Além de moldura, o termo perspectiva – também ligado à pintura – é utilizado no texto, reforçando a picturalidade na obra: “Declinava o Sol, do seu disco grandes raios alaranjados se desferiam, na fímbria do horizonte, realçando a mais admirável perspectiva, tão bela que a memória no-la reproduz ainda agora” (Taunay 2013: 139). O soldado-narrador não consegue deixar de usar as “lentes” de esteta, o qual reiteradamente detecta paisagens dignas de serem emolduradas:

São todos estes panoramas de incomparável beleza. Uma eminência, entre outras, de onde se dominam as margens cheias de mata do Uacogo, do Nioac e do Miranda, enlaçando a planície em suas curvas convergentes, oferece aspecto que sobrepuja ainda, se possível, o panorama da Lauiad. Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem

a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu. Apertadas entre altas ribanceiras, cobertas de taquaruçus, correm as águas frescas do Nioac sobre um leito quase contínuo, de grés vermelho, disposto em grandes lajes; e, em vários lugares, é a ação da correnteza sobre a pedra tão notável, que se recomenda à atenção e ao estudo do geólogo. Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis. (Taunay 2013: 52)

Em um trecho de *Memórias* (1908) a referência ao efeito de enquadramento é ainda mais evidente. Ao mencionar uma das estonteantes paisagens que observou durante sua viagem militar, o autor comenta: “Impossível moldura mais pitoresca, mais original a todos os formosos campos de Goiás” (Taunay, 2005: 211). O tipo de relevo que Taunay registra de fato contribui para os efeitos plásticos de enquadramento propostos em sua descrição, uma vez que permite visualizar que os aspectos geográficos realmente delimitam a paisagem: “fantástica disposição dos píncaros de velhos grés vermelho, tão singular, tão bela com suas linhas paralelas, durante léguas e léguas, a deixar bem claro o abaixamento sucessivo de enorme mediterrâneo geológico, que ocupou primitivamente todo aquele centro de terras” (Taunay, 2005: 211). São verdadeiras paisagens emolduradas.

O primeiro capítulo de *Inocência*, o “Sertão e o Sertanejo” parece servir como um tipo de paleta introdutória necessária ao leitor para que possa se ambientar no novo contexto apresentado e que será decisivo no desenrolar do enredo. É como se o leitor começasse a penetrar no sertão desconhecido juntamente com o autor-narrador: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva” (Taunay 2008: 17). Casos como esse em que de forma muito particular o efeito de enquadramento “se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto” (Louvel 2006: 205). De fato, todo esse capítulo parece assumir o papel de um grandioso portal que abre uma nova perspectiva para o leitor. No entanto, a harmonia desse colorido quadro inicial é repentinamente interrompida pela introdução de um elemento que desestabiliza a ação e impressiona por sua potência: o incêndio que “algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro” (Taunay 2008: 17). A plasticidade que domina a descrição inicial igualmente absorve esse evento, o “esteticiza” e até mesmo o personifica. O fogo aparece como um novo, temperamental e temível personagem cuja grandiosidade lhe é atribuída por uma associação de elementos verbais e visuais: “Minando à surda na touceira, queda vívida centelha. Corra daí a instantes qualquer aragem, por débil que seja, e levanta-se a língua de fogo esguia e trêmula, como a contemplar medrosa e vacilante os espaços imensos que se alongam diante dela” (Taunay 2008: 17). De elementos próprios do cenário, as labaredas passam a atuar como se fossem um personagem que ganha, por alguns momentos, protagonismo na narrativa:

Soprem então as auras com mais força, e de mil pontos, a um tempo, rebentam sôfregas labaredas que se enroscam umas nas outras, de súbito se dividem,

deslizam, lambem vastas superfícies, despedem ao céu rolos de negrejante fumo e voam, roncando pelos matagais de tabocas e taquaras, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpor, caso não as tanja para além o vento, ajudando com valente fôlego a larga obra de destruição.

Acalmado aquele ímpeto por falta de alimento, fica tudo debaixo de espessa camada de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, ali, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai aos poucos morrendo até se extinguir de todo, deixando como sinal da avassaladora passagem o alvacentos lençol, que lhe foi seguindo os velozes passos.

Através da atmosfera enublada mal pode então coar a luz do sol. A incineração é completa, o calor intenso, e nos ares revoltos volitam palhinhas carboretadas, detritos, argueiros e grânulos de carvão que redemoinham, sobem, descem e se emaranham nos sorvedouros e adelgaçadas trombas, caprichosamente formadas pelas aragens, ao embaterem umas de encontro às outras. (Taunay 2008: 17)

Levando em consideração as particularidades climáticas e geográficas dos imensos panoramas observados por Taunay em suas viagens – e que, inevitavelmente, passaram a habitar suas páginas – a imagem do incêndio aparecerá com certa recorrência, como acontece em *A Retirada da Laguna*. Nessa obra, o fogo será igualmente descrito de forma grandiosa tanto com relação ao seu aspecto físico como quanto ao modo que assola a região. Taunay irá novamente atribuir um caráter personificado ao fenômeno, como se possuísse vontade própria e tivesse mais autoridade para traçar as trajetórias do que as próprias tropas:

A não serem tantas precauções, a fumaça nos asfixiaria, depois, quando o fogo nos chegou, quando folhas e galhos, amontoados em torno de nosso refúgio, acabaram, apesar de todas as precauções, por inflamar-se, a seu turno, dali saíram imensas línguas de fogo que como nos lambiam, ora alçando-se ao céu, ora deprimidas pelas correntes de ar variáveis e rápidas, que as impeliam, silvando furiosamente por cima de nossas cabeças. [...] Afinal este inimigo, esgotado pela própria violência e não achando mais alimento perto de nós, começou a afastar-se, continuando o caminho para o norte. (Taunay 2013: 113)

A maneira como a descrição presentifica o incêndio para o leitor faz que pareça um grande e poderoso antagonista, um gigante que, por algum tempo, rouba a cena pela sua capacidade e mesmo beleza plástica. É apavorante, mas, tanto em *Inocência* como em *A Retirada da Laguna*, os efeitos da queimada são apresentados como positivos. Particularmente nesta última obra, o fogo ameaçador foi vencido pela habilidade e esforço dos soldados brasileiros, revelando-lhes a bravura e exaltando suas qualidades frente ao inimigo paraguaio. Em ambas as narrativas, porém, faz parte tanto da rotina do sertanejo como do ciclo da vida daquele ambiente. Prova disso é a descrição dos efeitos de renascimento da vida no cenário pós-incêndio em *Inocência*:

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreguiçada azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura. (Taunay 2008: 17)

O efeito plástico produzido pela sugestão antitética entre sombra e luz, a cor dos jardins e o verde do capim em oposição ao negro e cinza produzido pelas queimadas – tudo isso dá um dinamismo à descrição, como se estivéssemos vendo um documentário sobre os encantos da natureza. O uso do verbo “traçar” pode facilmente ser substituído, no texto, por “desenhar” e “pintar”, uma vez que a alegoria da varinha encantada de uma fada é usada como o instrumento que vai devolver vida e cor ao cenário descrito.

A partir da análise da obra do Visconde de Taunay, portanto, é possível, de fato, atestar que suas experiências de viagem aliadas a uma esmerada formação cultural e artística permitiram que em suas páginas ficassem impressos textos que, continuamente, convocam elementos próprios das artes plásticas. Antonio Candido (2000: 2.275) associa as particularidades das narrativas de Taunay às igualmente particulares “condições como as que encontrou no lar franco-brasileiro, na tradição de uma parentela de artistas e escritores, que haviam contribuído para delimitar entre nós certas áreas de sensibilidade pré-romântica.” Combinando elementos de sua formação artística e cultural às experiências de viagem pelo interior do Brasil, Taunay parece ter convertido várias de suas páginas literárias em verdadeiros quadros em que a paisagem exuberante é registrada como se ele estivesse usando o pincel em vez da pena. Escrevendo como se estivesse pintando, o Taunay-viajante habilmente construiu “uma narrativa pictórica que definiu uma visão do interior brasileiro” e isso deveu-se, especialmente, como conclui Castrillon-Mendes (2007: 39), à sua “compreensão sobre as técnicas da pintura, o desenho e a sensibilidade artística [que] encontram-se aplicados na descrição da paisagem e das personagens [...] no conjunto de sua obra”. De fato, o escritor realizou “verdadeiras ‘pinturas’ do espaço em que se passa a ação” de seus livros (Abaurre & Pontara 2005: 355). Alfredo Bosi igualmente destaca o fato de que, apesar de Taunay ter atuado como escritor romântico engajado na construção idealizada de um projeto de nação, não conseguiu evitar que sua prioridade recaísse reiteradamente sobre o aspecto plástico de suas narrativas. Para o crítico, “Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como típico” (Bosi 1994: 144-145). Ou seja, através da produção literária do autor podemos apreciar vários trechos como se fossem pinturas, como se estivéssemos, poderíamos dizer, diante de pinturas verbais ou narrativas pictóricas.

OBRAS CITADAS

- ABAURRE, Maria Luiza M., & Marcela Pontara. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante e a construção da imagética de Mato Grosso*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CORTEZ, Clarice Zamoro. Literatura e Pintura. Thomas Bonnici & Lúcia Osana Zolin, orgs. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005. 355-368.
- LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. Márcia Arbex. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- STUMPF, Lúcia Klück. *Fragmentos de Guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- TAUNAY, Visconde de. *A Retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- TAUNAY, Visconde de. *Viagens de Outrora*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1921.
- WIMMER, Norma. *A paisagem sul mato-grossense sob a perspectiva de Taunay*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/015/NORMA_WIMMER.pdf.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMAGENS DA CEGUEIRA: REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS A PINTURAS EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Brunilda Reichmann¹ (UNIANDRADE)

RESUMO: Esse artigo faz uma leitura do diálogo entre literatura e pintura no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Aborda dois momentos no romance nos quais há referências a pinturas famosas: o primeiro, relatado pelo narrador anônimo, que associa o *status quo* da cidade tomada pela cegueira a uma pintura; o segundo, relatado por um personagem, também anônimo, que descreve os últimos quadros que viu em um museu antes de cegar. As descrições dessas pinturas intensificam o estado desesperador em que vivem as personagens, assim como a descrição do narrador ratifica a afirmação bíblica de que cegos são incapazes de conduzir. O manicômio é o lugar para onde são levadas todas as pessoas que ficam cegas, até o momento em que não resta, aparentemente, nenhuma pessoa que não esteja cega na cidade, a não ser a mulher do médico. Para explorarmos os tipos de diálogo existentes entre literatura e pintura, apresentaremos conceitos de *écfrase*, *evocação*, *alusão*, *descrição pictural*, concebidos por Liliane Louvel, Claus Clüver, Irina Rajewsky e Werner Wolf.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Pintura; Referências intermidiáticas.

IMAGES OF BLINDNESS: INTERMEDIAL REFERENCES TO PAINTINGS IN *BLINDNESS*

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the dialogue between literature and painting in José Saramago's *Blindness* (1995/1997). It deals with two moments in the novel in which there are references to famous paintings: the first one is mentioned by the anonymous narrator, who associates the *status quo* of the blind people in the city to a painting; the second one, by the anonymous character's descriptions who mentions the last paintings he saw in a museum before becoming blind. These descriptions intensify the desperate state in which the characters live, just as the narrator's description reaffirms the impossibility of blind people leading other people. The asylum is the place where all the blind people are taken, until the moment when, apparently, there is no one who can see, except for the doctor's wife. To explore the types of dialogue between literature and painting, we will present concepts such as *ekphrasis*, *evocation*, *allusion*, *pictorial description*, conceived by Liliane Louvel, Claus Clüver, Irina Rajewsky, and Werner Wolf.

KEYWORDS: Literature; Painting; Intermedial references.

Recebido em 9 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ brunilda.reichmann@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4680-7462>

INTRODUÇÃO

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, ávidos por notícias do mundo além dos muros do espaço no qual estão confinados, os cegos há algum tempo recorrem às notícias daqueles que vão ficando cegos e são trazidos ao manicômio. Entre as informações sobre o caos extramuros fornecidas pelos novos cegos, destacam-se os relatos de um personagem anônimo, que, como todos os demais, cegou repentinamente. O relato desse personagem se diferencia dos demais, porque estava, segundo ele, visitando um museu quando foi acometido pela cegueira branca. Suas últimas lembranças visuais são imagens de quadros famosos de autores aparentemente conhecidos, aos quais ele associa as nacionalidades, mas não os títulos das pinturas nem os nomes dos pintores. Antes dele, o narrador anônimo ratifica a impossibilidade de cegos serem guiados por outros cegos, referindo-se também a uma famosa pintura.

José Saramago, renomado tradutor, jornalista, roteirista e escritor português, ganhador do Prêmio Nobel em 1998, cria em *Ensaio sobre a cegueira* uma inexplicável “cegueira-branca”, um “mar de leite” que atinge a população de local indefinido e provoca, aos poucos, o caos na comunidade. Os cegos são levados, por determinação do governo, para um manicômio abandonado, sendo assim isolados dos demais habitantes do local. Nesse espaço “carcerário” passam por muitas dificuldades, entre elas a própria cegueira, a fome, a falta de remédios, a falta de higiene, a angustiante falta de informação pela impossibilidade de comunicação com o mundo exterior. O enredo se apresenta como pano de fundo para expor alguns dos sentimentos humanos mais pungentes: o medo, a angústia, a violência, a vingança. A descrição dos quadros pelo cego anônimo pode ser interpretada, por um lado, como um momento de suspensão da dor e da trágica consciência da cegueira que impossibilita as pessoas de viverem como anteriormente – um momento de *tragic relief*; por outro lado, como uma ratificação de que o sofrimento humano sempre existiu e jamais deixará de existir.

A descrição dos quadros ou de detalhes de quadros pelo narrador e pelo personagem cego são referências intermediáticas a pinturas dentro do universo ficcional de Saramago. O cego da venda preta chama a atividade de “jogo”, e as várias narrativas funcionam realmente como uma atividade lúdica para os ouvintes cegos e para nós leitores, no afã de descobrir quais são as pinturas e quem são os pintores, já que os títulos e os nomes não são mencionados. É importante lembrar também que a menção de quadros famosos não faz do romance de Saramago uma mídia plurimidiática – o texto literário é a mídia principal, a mídia dominante, uma mídia monomidiática, mesmo apresentando diálogos com a pintura em determinados trechos.

UM OLHAR SOBRE A TEORIA

Liliane Louvel, no artigo intitulado “Nuanças do pictural” (2001), traduzido por Márcia Arbex (2012), discorre sobre elementos picturais que podem caracterizar descrições ou trechos narrativos, demonstrando que o texto literário, com tais características, carrega em si elementos de outra mídia, neste caso, da pintura. Louvel apresenta diferentes graus de saturação pictural na literatura, classificando-os como:

- O efeito quadro que produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” (Louvel 2012: 50) à pintura ou ao quadro. Um exemplo citado pela autora é a característica impressionista nos contos de Katherine Mansfield;
- A vista pitoresca que sugere cenas “suscetíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores [por intermédio da memória], etc.” (Louvel 2012: 52), remetendo a seus equivalentes picturais;
- A hipotipose (segundo Fontanier, citado por Louvel) que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (Louvel 2012: 54);
- Os quadros vivos, nos quais “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação” (Louvel 2012: 55);
- O arranjo estético ou artístico que se encontra, “preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada” (Louvel 2012: 57);
- A descrição pictural, na qual o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da écfrase (Louvel 2012: 58-59);
- A écfrase, um exercício literário que visa recriar uma obra de arte, passando do visual para o textual. A écfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (Louvel 2012: 60).

Com exceção da hipotipose, do arranjo estético e da descrição pictural, todas as outras modalidades mencionadas por Louvel implicam em uma correspondência ou, para utilizar a expressão da autora, uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes.

Paralelamente aos conceitos apresentados por Louvel, incluímos o de referência intermediática, apresentado por Irina Rajewsky no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (Rajewsky 2005: 25). A autora designa este fenômeno – a alusão a uma mídia em outra – como referência intermediática.

Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a écfrese, referências em [romance ou] filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (Rajewsky 2005: 25)

Claus Clüver, em artigo de 1997, define a écfrese, como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signo não verbal” (Clüver 1997: 26). Conceito este que mais tarde foi minuciosamente repensado e rerepresentado como “Écfrese é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético” (Clüver 2017: 33). Esses conceitos de écfrese foram aqui incluídos, tendo em vista a proximidade entre eles e o conceito de descrição pictural.

Segundo outro teórico, Werner Woolf, um texto faz referência a outra mídia por meio de referência implícita – alusão, evocação, imitação formal e reprodução – ou explícita – tematização. Então sugere que a alusão a uma mídia – mídia não dominante – em outra – a mídia dominante – não faz com que esta última se transforme em uma mídia plurimidiática:

Na verdade, ao contrário da intermedialidade diretamente perceptível na variante “plurimedialidade”, o envolvimento de outra mídia em “referência intermediática” ocorre apenas indiretamente: através dos significantes (e os significados) da obra em questão. Isso significa que um trabalho monomidiático permanece monomidiático e exibe apenas um sistema semiótico, independentemente da existência de uma referência intermediária. Pois esta referência é realizada pelos significantes da mídia “dominante” que é usada pela obra em questão, de modo que a outra mídia “não dominante” (a mídia referida) está na verdade apenas “presente” como uma ideia, como um significado e, portanto, como uma referência. (Wolf 2012: 23)²

Partindo dos conceitos incluídos acima, propomos alguns tipos de diálogo entre literatura e pintura: o primeiro consideraria a obra literária como um todo, ou seja, a estética do autor; o segundo consideraria trechos de obras literárias que “pintam”

² As opposed to plurimediality, intermedial reference does not give the impression of medial hybridity of the signifiers or of a heterogeneity of the semiotic systems used but rather of a medial and semiotic homogeneity, since intermedial reference does not imply the incorporation of the signifiers of other media. In fact, as opposed to the directly perceptible intermediality in the variant ‘plurimediality’, the involvement of another medium in ‘intermedial reference’ takes place only indirectly: through the signifiers (and the signifieds) of the work in question. This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the ‘dominant’ medium which is used by the work in question, so that the other, ‘non-dominant’ medium (the medium referred to) is actually only ‘present’ as an idea, as a signified and hence as a reference. (Wolf 2012: 23)

quadros verbais ou que incluem referências a pinturas existentes, recriando-as ou descrevendo-as:

1. Estilo pictural: remete a características de uma “escola” de pintura ou ao estilo de um pintor e abrange todo o texto (e.g.: impressionismo em Katherine Mansfield e Anton Tchekhov).
2. Picturalidade na literatura – pinturas imaginárias ou existentes presentes na literatura:
 - 2.1 Quadros imaginários “pintados” verbalmente, ou criação de pintura imaginária. Alguns tipos:
 - Paisagem verbal – descrição de características espaciais abarcadas pelo olhar na ficção como se fosse uma pintura (foco na paisagem);
 - Quadro vivo verbal – descrição de personagem ou personagens na ficção como parte de um *tableau vivant* ou não (foco na personagem);
 - Natureza morta verbal – criação verbal que remete às características da pintura assim denominada (foco em seres inanimados, objetos, etc.).
 - 2.2 Pinturas existentes recriadas ou descritas na literatura:
 - Écfrase – recriação verbal de pintura existente;
 - Descrição figurativa ou icônica – descrição verbal de elementos de pinturas existentes.

Massaud Moisés estabelece uma distinção nítida entre a écfrase e a descrição figurativa:

A *ekphrasis* não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A *ekphrasis* poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano. (Moisés 2004: 43)

Portanto, sem nos reportar a Lessing, nem mesmo a Horácio, como faz Walter Moser de forma tão compreensiva em seu artigo “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, compilamos conceitos críticos contemporâneos que falam sobre a presença da pintura na literatura para alcançar o objetivo deste trabalho: tentar fazer uma leitura das pinturas descritas em *Ensaio sobre a cegueira* e os possíveis diálogos resultantes da presença delas no romance.

REFERÊNCIAS A PINTURAS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

O *status quo* da cidade anônima do universo ficcional de Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* é de calamidade pública, ocasionada pela cegueira branca repentina que acomete todas as pessoas inadvertidamente. Ao cenário da cidade anônima, o autor associa uma pintura também anônima. Ela é possivelmente uma das obras-primas de Pieter Bruegel, intitulada *De Parabel der Blinden* [*A parábola dos cegos*, 1568], inspirada na Bíblia (Mateus 15:14; Lucas 6:39). A pintura mostra, numa perspectiva diagonal descendente, uma fila de seis cegos que se conectam através de cajados ou colocando a mão no ombro do cego à frente. O primeiro cego, o que conduz todos os demais, acaba de cair ao chão; o segundo está caindo, deixando voar pelos ares a cesta com esmolas arrecadadas; o terceiro começa a perder o equilíbrio, o que pode ser visto pela posição dos pés; o quarto, o quinto e o sexto ainda permanecem inconscientes quanto à queda iminente e inevitável. Todos os cegos estão com os olhos esbranquiçados abertos – um olhar de súplica – voltados para o céu. Essa referência intermediática à pintura *A parábola dos cegos*, de Bruegel, encontra-se na passagem que segue:

O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros. Ou teria de suceder-lhes o mesmo que os cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (Saramago 1995: 125)

Essa é a voz do narrador anônimo do romance. Logo a seguir, nas páginas 128 a 131, encontramos referência a várias pinturas descritas por personagem cego, também anônimo. Essas descrições são motivadas pela proposta do velho da venda preta. Quando ele, paciente do médico, chega ao manicômio, conta aos que lá estão como a cegueira avança sobre a cidade. Ele diz: “Assim estão as coisas lá fora, rematou o velho da venda preta, e ainda eu não sei tudo, só falo do que pude ver com meus próprios olhos, aqui interrompeu-se, fez uma pausa e corrigiu, Com os meus olhos não, porque só tinha um...” (Saramago 1995: 128).

Segue-se então a proposta do mesmo personagem de participarem em “um jogo”: cada cego daquela camerata contaria exatamente o que estava vendo quando cegou, proposta acatada por todos. Fala primeiro o médico; depois a mulher do médico, que relata o que viu antes de mentir aos enfermeiros que estava cega; o primeiro cego; a mulher do primeiro cego; a empregada do consultório; o ajudante de farmácia e a rapariga de óculos escuros. Então:

Já todos contaram sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho da venda preta? Conto eu a minha, se não houver mais ninguém disse a voz desconhecida, Se houver falará a seguir, diga lá.

[...]

O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês. (Saramago 1995: 130)

A deixa de que o pintor era holandês nos leva a reconhecer imediatamente o quadro *Korenveld met kraaien* (Campo de trigo com corvos, de 1890), de Vincent Van Gogh (1853-1890), um dos últimos quadros, senão o último, pintado pelo artista, antes do suicídio.

Segue a descrição de outro quadro – uma referência a *El perro semihundido* (*O cão semiafundado*, de 1819), de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor espanhol: “Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz. Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém mais tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu...” (Saramago 1995: 130).

A seguir o cego faz uma referência a *The hay wain* (*A carroça de feno*, de 1821), de John Constable (1776-1837), com uma possível fusão dessa pintura com outra, *La charette ou le retour de la fenaison* (*A carroça de feno ou O retorno da colheita de feno*, de 1641), do francês Louis le Nain: “E havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, então é de inglês, poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança no colo, Crianças ao colo de mulheres é o que mais se vê em pintura, De fato tenho reparado...” (Saramago 1995: 130).

A voz desconhecida descreve, então, as pinturas *La última cena* (*A última ceia*, 1495-1498), de Leonardo da Vinci e *Nascita di Venere* (*O nascimento de Vênus*, 1482-1485), de Sandro Boticelli (c. 1445-1510): “E estavam uns homens a comer [...] os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, italiano, claro” (Saramago 1995: 130-131).

O personagem menciona mais duas pinturas, mas a partir de *A carroça de feno*, sua descrição torna-se cada vez menos precisa, podendo sugerir mais de uma pintura ao mesmo tempo ou apenas detalhes delas. Depois dessa referência não há mais menção à nacionalidade dos pintores. O quadro descrito a seguir, apesar de existirem muitos quadros sobre batalhas, parece ser uma alusão à pintura *Les Sabines* (*As Sabinas*, 1799), de Jacques-Louis David (1748-1825), devido à presença de mulheres e crianças mortas, além dos soldados: “E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também” (Saramago 1995: 131).

A última tela é provavelmente o quadro *Nightmare (Pesadelo, 1781)*, do pintor anglo-suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825): “E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse quadro. Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo” (Saramago 1995: 131).

Essas referências à pintura na obra de Saramago podem ser consideradas éfrases, segundo Louvel e Clüver; referências intermediáticas, segundo Rajewsky; envolvimento de mídia não dominante em mídia dominante, segundo Wolf; descrições picturais, segundo nossa percepção. Não importa a terminologia que usamos, as referências a pinturas em *Ensaio* não alteram a mídia do texto de chegada, a verbal, mas mudam a atmosfera do universo ficcional por um curto período, resignificando e aprofundando o significado do texto. Acatamos ainda a ideia de que alguns críticos classifiquem essas referências como éfrases, pois a éfrase, sendo a criação verbal de uma pintura, é muito próxima à descrição figurativa.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Nas duas primeiras referências: ao quadro *Campo de trigo com corvos*, de Van Gogh, e a *O cão semiafundado*, de Goya, há sugestão de que o bem e o mal fazem parte da realidade sensível do universo ficcional. O amarelo estonteante do campo de trigo, simbólico da abundância e fartura, cortado por caminhos em tons vermelhos e verdes, contrapõe-se ao céu azul com grossas pinceladas de tinta preta e ao sobrevoos dos corvos, figuras sinistras simbólicas de presságio e morte. É como se o quadro representasse a vida daqueles que estão no manicômio: apesar de haver abundância ou pelo menos conforto na vida pregressa do grupo de cegos da camerata do médico, na qual a descrição dos quadros é feita, agora a penúria, a fome e a morte são a realidade deles. A dramaticidade apresentada na pintura e o tema escolhido mostra-se como um presságio da morte de todos os que escutam a descrição do personagem de Saramago, assim como prenunciou a morte do próprio pintor:

Campo de Trigo com Corvos é o único trabalho em que o artista utilizou pinceladas com golpes tão vigorosos sob um céu muito turbulento. Van Gogh tinha um grande respeito pelas forças da natureza e já havia incluído céus semelhantes em várias de suas obras, mas não com tanta intensidade. A presença dos corvos, ave que está associada à morte, com o acentuando contraste do campo de trigo amarelo, dão origem às inúmeras interpretações... (<https://arteartistas.com.br/campo-de-trigo-com-corvos-vincent-van-gogh>)

“Um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis” parece também indicar que eles não mais darão conta de iluminar e fazer germinar campos de trigo, dada a intensidade sombria do céu que circunda os “sóis” e está prestes a se fechar sobre eles. Todas essas sugestões estão vinculadas à vida do pintor e a dos personagens em *Ensaio sobre a cegueira*, acometidos por um mal repentino, inexplicável,

que lhes rouba a visão, enclausurando-os na escuridão, no descaso, no sofrimento e na morte iminente.

Em *O cão semiafundado*, de Goya, estamos também diante de um quadro desesperador, onde um cão está aparentemente sendo tragado por terreno pantanoso, prestes a perder a vida. Considerado leal amigo do homem, o “afundamento” do cão parece sugerir que a lealdade entre os seres vivos está chegando ao fim. A lealdade é realmente questionada, transgredindo assim uma das maiores qualidades que deveria imperar no mundo, principalmente depois da vinda do grupo de cegos malvados liderados pelo cego da pistola e pelo cego de nascença. Eles demonstram um egoísmo desmedido e falta de empatia ao se apossarem de toda comida que é deixada à porta do manicômio e trocá-la pelos bens dos outros cegos: dinheiro, joias, etc., até atingir o extremo grau de perversidade quando sugerem que os cegos das outras cameratas só teriam comida se a trocassem por “suas mulheres”. Elas se tornam então moeda de troca, uma das situações mais píffias da humanidade. Como se a cegueira não fosse suficientemente avassaladora, a crueldade humana acrescenta momentos de terror ao caos – o sequestro da comida e o estrupo coletivo das mulheres. A mulher do médico, no entanto, ao se submeter às exigências do grupo liderado pelo cego armado, consegue planejar o assassinato dele com a tesoura que havia trazido de casa, o que faz quando um outro grupo de mulheres é requisitado.

Os 15 quadros denominados *Pinturas Negras* (1819-1823), de Goya, um deles sendo *O cão semiafundado*, têm uma história bem peculiar: foram pintados sobre o estuco das paredes da Vila del Sordo, sendo ambos, Goya e proprietário anterior, surdos. Depois da venda do casarão, os 14 quadros restantes foram retirados das paredes por um artista e restaurador, mas antes foram fotografados. Na fotografia desse quadro, veem-se dois pássaros no céu – direção do olhar suplicante do cão – e uma pequena parte do corpo do animal acima da parte superior do barranco. Não se veem esses detalhes na restauração. O título original, *El perro*, realmente não indica que o cão esteja se afundando, pode apenas indicar que ele está em um nível mais baixo do que o barranco que esconde a maior parte de seu corpo. Seu olhar suplicante em direção ao céu, no entanto, quer no quadro quer na foto, assemelha-se ao dos cegos no quadro de Brüguel. Muito mais dramática, seria, no entanto, a iminente morte do cão, ao afundar em terreno pantanoso, como descreve o personagem anônimo.

Ao descrever *A carroça de feno*, o personagem desconhecido menciona uma casa à esquerda, um cão, à margem do rio, olhando para a carroça no meio do rio, direcionando, assim, nosso olhar. A pintura retrata uma cena rural da região de East Bergholt, onde Constable nasceu, famosa por sua beleza. A casa mantém, até hoje, o nome do proprietário da época – o Chalé de Willy Lott, também surdo, e tanto a casinha como o trecho de rio são tombados como patrimônio histórico. Irônica essa privação do sentido da audição em Goya e no antigo proprietário de Vila del Sordo e de Willy Lott, cujo chalé foi eternizado na pintura de Constable. Irônico também o fato de a carroça não estar cheia de feno, mas vazia, pronta a receber o feno que está sendo ceifado um pouco mais adiante. Segundo Aduauto Novaes, desde Platão,

diversos autores têm defendido que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado e que:

A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma e sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo. (Novaes 1997: 10)

Parece que a lembrança do personagem anônimo não é mais totalmente clara, pois ele descreve uma mulher com uma criança no colo, que não está presente na pintura de Constable. Na pintura *A carroça de feno ou O retorno da colheita de feno*, do francês Louis le Nain, a carroça está com feno e, em primeiro plano, uma mulher sentada acalenta uma pequena criança em seus braços. A carroça de Constable, por outro lado, traz um certo frescor ao momento por estar no meio do riacho, por representar pessoas ao ar livre. Os ouvintes estão vivendo o oposto no manicômio: o confinamento, a penúria, a fome, o caos, a imundície, que pode, por contraste, parecer ainda mais pungente. A expansão, a beleza da natureza, a serenidade e a harmonia, implícitas na visão rural, aguçam nossos sentidos e repelem a “paisagem” contrastante em *Ensaio*. Em termos abrangentes, é a tradição em colisão com a transgressão.

A *Última ceia*, na qual Jesus Cristo e seus apóstolos estão reunidos pela última vez, pode simbolizar a proximidade do fim de alguns daqueles que estão no manicômio, assim como na pintura:

Esta pintura é uma composição rigorosa e equilibrada, onde o gesto tem uma importância grande, pois é através dele que as emoções são transmitidas e a narrativa é construída. Essa importância do gesto na construção da narrativa pictórica para Leonardo ficou registrada em um dos seus livros de apontamentos. Nesse texto ele afirma que o objetivo principal da pintura, e também o mais difícil de conseguir, é retratar “a intenção da alma humana” através dos gestos e movimentos dos membros. (<https://www.culturagenial.com/a-ultima-ceia>)

Dos 13 homens na Santa Ceia, Jesus e Judas – emblemas do bem e do mal – não poderão mais compor cena semelhante. A erradicação dessa oposição binária radical parece apontar para a ideia de que só sobreviverão aqueles que são um amálgama do bem e do mal. Afinal, a heroína de Saramago, a mulher do médico, a única personagem que tem a visão preservada, para livrar as mulheres do manicômio de novo estupro, comete assassinato, de modo calculado, planejado, cruel. Como o estupro, ela representa “a intenção da alma humana”. Ela segue outro grupo de mulheres, não o seu, para que a contagem das mulheres termine antes dela, assim ela não será notada nem molestada, e aguarda friamente o término do sexo oral demandado, o

momento do gozo sexual do líder dos cegos malvados, para enfiar-lhe a tesoura na garganta.

Aliviando a tensão dessa última violência, uma descrição do detalhe de pura beleza, a referência a Vênus em *O nascimento de Vênus*, de Boticelli, parece apontar para o renascimento das mulheres, que deixam de ser moedas de troca. A pintura retrata o gesto pudico de Vênus que cobre seus seios com uma mão e com outra segura seus longos cabelos ruivos sobre seu púbis. Finalmente as mulheres do manicômio estão em comando de seus corpos novamente. À esquerda do quadro estão o deus do vento Zéfiro e uma ninfa, que ajudam a conduzir a concha, embarcação de Vênus. À direita, a Deusa da Primavera está prestes a cobrir o corpo de Vênus com uma manta. Realmente o quadro não representa o nascimento de Vênus, mas o movimento de Vênus, impulsionado pelo vento. Os detalhes da pintura – o cabelo de Vênus, o manto e o vestido da Deusa Primavera, a inclinação de Zéfiro e da ninfa, o mar crispado – todos indicam movimento. Um movimento em direção ao destino final. Nesse sentido, explica-se o assassinato do cego da pistola, que é o primeiro movimento de retorno a uma “possível estabilidade” e a uma “convivência harmoniosa”. Como resultado do assassinato, os cegos não terão que se submeter mais aos cegos maldosos, como também se moverão para fora do manicômio. Os guardas estão, aparentemente, cegos ou mortos. Portanto, os cegos da camerata do médico podem sair do manicômio em busca de liberdade, de comida e do aconchego do lar. Ao saírem, encontram, no entanto, um caos total – abandonados à sorte, os cegos e mortos estão espalhados pela cidade, ruas interrompidas por carros parados em todas as direções com suas portas abertas, animais esqueléticos perambulando pela cidade – uma cidade marcada pela cegueira, fome, imundície e morte. E essa visão nos leva à descrição da pintura de uma batalha, mencionada pelo cego anônimo, e à qual associamos *As Sabinas*, de David, com mulheres e crianças mortas juntamente com os homens ou soldados.

Ao final de *o Ensaio*, a pintura *O pesadelo*, de Füssli, também conhecido como Füssli, encerra esse ciclo de referências intermediáticas onde pinturas se agregam e se misturam para formar uma enorme *canvas* verbal, descrita ou reproduzida pelo cego anônimo. Nada mais apropriado do que terminar esse ciclo com a imagem – um detalhe da pintura – do cavalo “Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas”, grandes e esbranquiçados. Nessa pintura, uma jovem adormecida está sendo visitada por um íncubo, demônio sentado em seu ventre, enquanto a cabeça está caída fora da cama, com uma expressão facial indefinida, entre agonia e entrega. Há várias versões desse quadro de Füssli, mas mesmo quando a perspectiva é totalmente oposta ou verticalizada, os olhos do animal são os elementos mais impressionantes da tela – dentro da escuridão do quadro, a beleza do corpo da moça, coberto e moldado por vestes brancas, onde senta o demônio, é deveras impactante, mas os olhos esbugalhados e esbranquiçados do animal, mencionados pelo cego, arrebatam e prendem o olhar do observador. O personagem não está, no entanto, descrevendo a pintura, mas enfatizando apenas o detalhe, a cabeça do animal na pintura *Nightmare*, cuja tradução literal do inglês seria “égua noturna ou égua da noite”, sugerindo um retorno à tradição folclórica das visitas do íncubo e do súcubo a seres adormecidos. É ela, a “égua da noite”, que carrega o demônio que se imiscui no mundo onírico da moça

e rouba-lhe a energia vital. Mas o quadro também aponta para um futuro próximo, para um despertar depois do pesadelo, sendo o pesadelo a cegueira e o despertar quando os personagens cegos de Saramago passam paulatinamente a enxergar. A alegoria chega ao fim!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas alusões à pintura, descrições ou detalhes picturais de quadros são referências intermediáticas à pintura dentro do universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago. Seguindo a técnica do escritor, Luiz Fernando Meirelles, em *Blindness*, adaptação fílmica do romance (Reichmann; Meneghini 2009: 169-175), faz também uso de quadros famosos, alguns incluídos no texto outros não, para estabelecer, mesmo que inconscientemente, um elo entre as imagens projetadas na tela e o acervo cultural do espectador. Se tal relação não for percebida ou se o espectador desconhecer as pinturas evocadas, haverá, ainda assim, uma apreciação estética, tanto do texto de Saramago como do filme de Meirelles. Essa apreciação não terá, no entanto, a mesma intensidade e densidade que tem para aqueles que, ao perceber a sugestão pictural, mesmo que seja apenas de um detalhe de uma pintura, “viajam” imaginariamente ao universo pictural ou acervo cultural da humanidade.

Sejam essas referências classificadas como alusões, evocações, descrições, écfrase, achamos por bem incluir no título do trabalho a expressão “referências intermediáticas”, por ser uma expressão mais abrangente e por sugerir um diálogo entre duas mídias diferentes – neste caso a literatura e a pintura – sem, no entanto, transformar o magistral romance de Saramago em um texto plurimidiático.

OBRAS CITADAS

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, & Erik Hedling, orgs. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997. 19-33.

CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

CUNHA, Sonia. A última ceia de Leonardo da Vinci. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-ultima-ceia/>. Acesso em: 07 maio 2021.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Thaís Flores Nogueira Diniz, org. *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 42-65, 1998-1999, .

NOVAES, Aduino. De olhos vendados. Aduino Novaes, org. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1977. 9-20.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Thaís Flores Nogueira Diniz, org. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012. 15-45.

REICHMANN, Brunilda, & Camila Meneghini. Fernando Meirelles: a recriação fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 13, n. 1, p. 169-175, jan./jul. 2009.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, & Walter Bernhart, eds. *World and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4. Leiden: Brill, 2002. 13-34.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LA CALAVERA CATRINA EN LAS ARTES MEXICANAS: UN NEXO ENTRE EL DIBUJO Y LA POESÍA, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA REVOLUCIÓN

Sabina Sebasti (UFPEL)¹
e Marcio Caetano²

RESUMEN: El presente artículo se propone, a través de un análisis de la pintura mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* del artista Diego Rivera, indagar sobre los orígenes de la emblemática figura de la *Calavera Catrina*. Alegórico personaje, cuyos significados revelan nexos entre las artes literarias y visuales. Desde las llamadas calaveras literarias, poemas inspirados en los epitafios que se dedican y declaman para conmemorar el día de los difuntos; formas poéticas que, si bien se remontan a la época colonial, se transforman en expresiones populares de crítica social en el México pre-revolucionario, hacia finales del siglo XIX. Desde el sentido simbólico de los cráneos y esqueletos, imágenes introducidas por la cristiandad barroca e hispánica, luego resignificadas en México bajo las influencias de la tradición azteca. Este texto intenta desvelar en la *Calavera Catrina* la confluencia de las reminiscencias ancestrales de la cultura náhuatl, el alcance de la colonización europea y el espíritu de la lucha revolucionaria; desde las ilustraciones del grabador José Guadalupe Posada, sus repercusiones en el movimiento muralista mexicano y, finalmente, en la literatura feminista que emerge del legado pictórico de Frida Kahlo.

PALABRAS CLAVE: muralismo mexicano; calaveras literarias; crítica social.

A CALAVERA CATRINA NAS ARTES MEXICANAS: UM ELO ENTRE O DESENHO E A POESIA, ENTRE A TRADIÇÃO E A REVOLUÇÃO

RESUMO: O presente artigo se propõe, através de uma análise da pintura mural *Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central* do artista Diego Rivera, indagar sobre as origens da emblemática figura da *Calavera Catrina*. Personagem alegórico, cujos significados revelam elos entre as artes literárias e visuais. Desde as chamadas caveiras literárias, poemas inspirados nos epitáfios que se dedicam e declamam para comemorar o dia dos defuntos; formas poéticas que, embora remontam à época colonial, se transformam em expressões populares de crítica social no México pré-revolucionário, nos finais do

¹ sabinasebasti@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8819-6727>

² mrvcaetano@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4128-8229>

século XIX. Desde o sentido simbólico dos crâneos e esqueletos, imagens introduzidas pela cristandade barroca e hispânica, logo resinificadas no México baixo as influências da tradição asteca. Este texto tenta desvelar na *Calavera Catrina* a confluência das reminiscências ancestrais da cultura *náhuatl*, a abrangência da colonização europeia e o espírito da luta revolucionária; desde as ilustrações do gravador José Guadalupe Posada, suas repercussões no movimento muralista mexicano e, finalmente, na literatura feminista que emerge do legado pictórico de Frida Kahlo.

PALAVRAS-CHAVE: Muralismo mexicano; Caveiras literárias; Crítica social.

THE CALAVERA CATRINA IN MEXICAN ARTS: A LINK BETWEEN DRAWING AND POETRY, BETWEEN TRADITION AND REVOLUTION

ABSTRACT: This article aims, through an analysis of the mural painting *Dream of a Sunday Afternoon in the Alameda Central* by the artist Diego Rivera, to investigate the origins of the emblematic figure of the *Calavera Catrina*. Allegorical character, whose meanings reveal links between literary and visual arts. From the so-called literary skulls (*calaveras literarias*), poems inspired by the epitaphs dedicated and recited to commemorate the day of the dead; poetic forms that, although they date back to the colonial era, became popular expressions of social criticism in the pre-revolutionary Mexico, towards the end of the 19th century. From the symbolic meaning of the skulls and skeletons, images introduced by Baroque and Hispanic Christianity, redefined in Mexico under the influences of the Aztec tradition. This text tries to reveal in the *Calavera Catrina* the confluence of the ancestral reminiscences of the Nahuatl culture, the scope of European colonization and the spirit of the revolutionary struggle; from the illustrations by the engraver José Guadalupe Posada, its repercussions on the Mexican muralist movement and, finally, on the feminist literature that emerges from Frida Kahlo's pictorial legacy.

KEYWORDS: Mexican muralism; literary skulls; social criticism.

Recebido em 27 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

INTRODUCCIÓN

¡Ay, Catrina! ¡Catrina! ¡Qué bien te sienta la muerte! Tan elegante y vestida de blanco llevas sobre tu cabeza un vistoso sombrero decorado con flores y plumas, luciendo una curiosa estola en forma de serpiente que simboliza a una mítica deidad: el *Quetzalcóatl*. Y así te paseas, aderezada de leyendas, rodeada de historias, en una soleada tarde de domingo por el Parque de la Alameda, aquella plaza legendaria construida sobre los terrenos del antiguo mercado azteca en el centro de Ciudad de México.

Catrina, tu no eres apenas un pintoresco personaje en la emblemática pintura realizada por el artista mexicano Diego Rivera (Figura 1). Tu eres nada menos que la elegante Dama Catrina, la calavera o calaca – como acostumbra decir tus coterráneos – que todos los años escapa de la rigidez plana de la pintura y cobra vida en las calles de la ciudad, durante las festividades del día de los difuntos.



Figura 1: Detalle de la obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera, pintura mural, 15,6 x 4,7 m, 1947. Museo Mural Diego Rivera. Imagen de dominio público. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kid_-_Diego_Rivera.jpg>.

Es preciso detallar algunos de los personajes presentes en este fresco de quince metros de largo. El gran mural representa tres épocas de la historia de México, la conquista, la dictadura de Porfirio Díaz y la revolución de 1910. Diego Rivera se retrata a sí mismo a la edad de diez años, de la mano de la Calavera Catrina, y a su derecha, vestido de traje oscuro y con un bastón, el creador de esta legendaria figura cadavérica: el grabador mexicano José Guadalupe Posada, quien le ofrece su brazo. Asimismo, aparecen otros personajes como la propia Frida Kahlo que sostiene en su mano el símbolo del yin y yang. A su derecha los reconocidos escritores Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. En la parte izquierda de la obra aparecen diversas personalidades significativas de la época de la conquista y en la zona derecha el artista alude a los movimientos del campesinado y su lucha popular. Giorgio Agamben afirma que “una obra de arte o de poesía que no contenga en sí una exigencia crítica está destinada al olvido” (2011: 12), frase que resume el espíritu de esta pintura, así como de todo el movimiento muralista mexicano en su conjunto, que poseía como foco la intención de transmitir al pueblo una visión crítica de su propia historia.

La Calavera Catrina nunca fue olvidada y ella habita en la poesía popular, resucita en los versos que año a año se escriben, se dedican y se renuevan como ofrendas de vida y de muerte – que para la mística mexicana prehispánica son lo mismo –, durante el transcurso de las populares y coloridas celebraciones del día de los difuntos. En la figura de la Calavera Catrina confluyen la crítica política y social junto con las reminiscencias del espíritu ancestral mesoamericano.

De algún modo, la cultura *náhuatl* – término que designa al idioma autóctono de los mexicanos – parece haber resignificado las influencias de la cristiandad cristalizadas en la simbología barroca del género *vanitas*. Influjos que si bien llegaron por la vía de la colonización y la conquista adquirieron nuevos sentidos y repercusiones en la región, popularizados a través del culto a los muertos.

LA CALAVERA EN LAS ARTES LITERARIAS, EN LAS VISUALES Y EN EL IMAGINARIO SOCIAL

Este alegórico personaje fantasmal encarna los nexos entre las artes literarias y visuales. Como todo muerto... también tiene su propia historia, por eso es preciso detallar las circunstancias que envuelven el nacimiento de esta figura esquelética, femenina, elegante y espectral. Si bien bautizada como Catrina por el pintor Diego Rivera, nació como la Calavera Garbancera de la pluma y el cincel del grabador, ilustrador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada, quien aparece retratado junto a ella, de su brazo, en la obra mural mencionada.

El término *catrín* designaba al hombre refinado, vestido a la moda europea, acompañado de mujer de igual porte, que se consolidaba como la imagen de la aristocracia mexicana hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Tiempos durante los cuales México sufrió la dictadura de Porfirio Díaz, que se extendió por treinta y cinco años, desde 1876 hasta 1911. Un régimen que fue marcado por la injusticia social, el desprecio a las instituciones, la represión y la imposición de los modelos de industrialización que caracterizaron a la modernidad en Europa. El paradigma de un supuesto progreso, que el porfiriato se esforzaba en imponer, contrastaba con la realidad mexicana y con su matriz de producción artesanal y agrícola; en definitiva, se alzaba en estos tiempos un régimen político que despreciaba las raíces culturales nativas incrementando las diferencias sociales.

Es precisamente durante esta época que Posada se dedicaba activamente a publicar sus ilustraciones en periódicos contestatarios al régimen. Sus diseños retrataban a varias personalidades de la época, así como a representantes de las clases trabajadoras, campesinos e indígenas, en forma de esqueletos y calaveras. La idea era, básicamente, ridiculizar a aquellos ciudadanos que pretendían aparentar lo que no eran, ya que la muerte, a la postre, alcanza a todos por igual. Sus ilustraciones implicaban una áspera crítica social a dicha aspiración, en boga na época, de sentirse pertenecientes a una supuesta elite occidentalizada, a través de la adopción de atuendos, hábitos y costumbres que ocultaban, con recelo y preconcepción, al propio linaje mestizo e indígena. Con el término garbancero se designaba a los cultivadores de garbanzos y por extensión, al campesinado y a la clase trabajadora. En la Calavera Garbancera, Posada representa con ironía a una dama vestida a la moda europea (Figura 2).



Figura 2: Grabado en metal de José Guadalupe Posada, 1873. Imagen de dominio público. Museo José Guadalupe Posada. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/La_Catrina#/media/Archivo:Calavera_garbancera.png>.

El texto que acompañaba esta imagen consistía en una satírica descripción de ese mundo de frívolas apariencias y de prejuicios respecto a la propia condición de ser una campesina:

Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacón;
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón
Gata que te pintas chapas
Con ladrillo bermellón:
La muerte dirá: “No Escapas,
Eres cráneo del montón.”

Hacia finales del siglo XIX se popularizaban en México las calaveras literarias, que consistían – y consisten, puesto que esta tradición se perpetúa en la actualidad – en versos que simulan epitafios, escritos y declamados en conmemoración al día de los muertos. Las calaveras son coplas, versos breves, cuyos orígenes se remontan a la época colonial, período durante el cual los esfuerzos evangelizadores de la conquista hispánica traían consigo expresiones alegóricas de la religiosidad ibérica. Tal como la Danza de la Muerte o Danza Macabra, un género artístico teatral difundido en Europa principalmente durante los siglos XV y XVI, cuyo tema era recordar a los fieles que los placeres y goces mundanos son efímeros y transitorios, puesto que todo acaba con la muerte. La sujeción a un destino inevitable contra el cual el individuo inerme no

puede luchar ni rebelarse había constituido la consigna tanto de la reforma como de la contrarreforma y, en consecuencia, el argumento que caracterizaba a las artes escénicas del período, representado en la imagen alegórica de un esqueleto o calavera. Tema que el filósofo Walter Benjamin analizó en su libro *Orígenes del drama barroco alemán*:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (1984: 188)

En 1482 una bula papal autorizaba la disección de los cadáveres de los condenados para investigaciones científicas y artísticas. Este hecho provocó que, durante las décadas siguientes, la curiosidad por el estudio anatómico del cuerpo humano se diseminase con intensidad. El cráneo humano se convertía, en los albores de la época Moderna, en una imagen recurrente en los retratos pictóricos, inaugurando un género artístico que adquirió el nombre de *vanitas*. “Antes del cráneo - signo, antes del cráneo - objeto, está pues el cráneo - lugar, el que inquieta el pensamiento, y sin embargo lo sitúa, lo envuelve, lo toca y lo despliega” (Didi-Huberman 2008: 35). El cráneo mineral, cóncavo, vacío, se transformaba así en una enigmática alegoría del entendimiento humano, en el símbolo polisémico de su poder, de su arrogancia, de su supremacía y de su miseria.

Hacia finales del siglo XVIII, Joaquín Bolaños, un fraile franciscano radicado en México, publicaba *La portentosa vida de la Muerte*, un libro en el que reflejaba sus denodados intentos por catequizar y moralizar las poblaciones indígenas de los llamados Territorios del Norte, que “eran rebeldes a la monarquía universal de los españoles. Por tanto, la labor de estos frailes era la de la predicación y conversión en un medio hostil en el que se jugaban la vida” (Serna Arnaiz 2017: 118). Esta influyente autoridad eclesiástica de la época, enfrentaba su temor apocalíptico – el mismo que asolaba Europa a través de guerras, pobreza y epidemias como la peste negra – en el nuevo continente, cuya realidad parecía ofrecer los mismos peligros y desafíos. El autor, en su novela narrada a través del uso de un lenguaje bíblico, solemne, pero en momentos también trágico, cómico y grotesco, dotaba a la Muerte de cualidades humanas. La Muerte nace, vive y también muere. “Esta Emperatriz de los sepulcros [...] Esta hembra desde su nacimiento fue mal recibida de la naturaleza, pues siempre la miró como enemiga declarada de su especie; pero a pesar de una débil resistencia la Muerte la ha dominado y la domina” (Bolaños 1983: 12). La Muerte de Bolaños, encarnada como un personaje femenino y representada en sus ilustraciones por un

escuálido esqueleto vestido y ornamentado (Figura 3), se convirtió en una precursora ineludible de la Calavera Catrina.

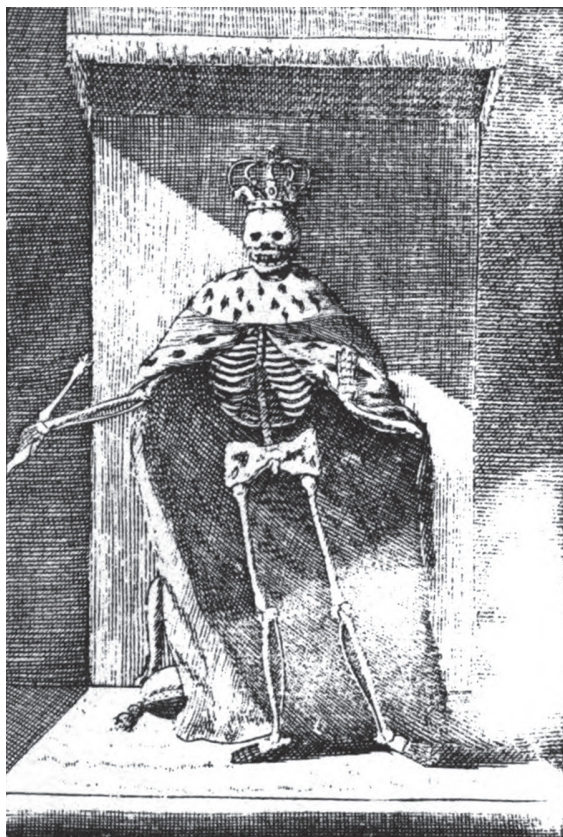


Figura 3: Uno de los dieciocho grabados, atribuidos a Francisco Agüera, que ilustran el libro de Joaquín Bolaños: La portentosa vida de la Muerte, 1792. Imagen de dominio público. Fuente: <https://books.google.com.br/books?id=oxMuAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

Pero la danza macabra y todas sus connotaciones trágicas habrían de ser profundamente resignificadas en México. La anciana calavera de la cristiandad hispánica, azotada por el pesimismo y agobiada por el peso del destino, la misma que caminaba pálida y agonizante por el viejo continente, iría a renacer en Teotihuacán, la ciudad de los dioses. Donde aprendería a emborracharse con el pulque, la bebida con la que Tezcatlipoca, el dios maldito, supo embriagar al casto Quetzalcóatl – el dios bienhechor, representado por una serpiente emplumada – para incitarlo a cometer excesos sexuales. Tezcatlipoca era la divinidad destructora, hacedora de desgracias, pero también quien les recordaba que la fatalidad era vivir y la gloria morir, “es el dios que vaga por el mundo con un espejo que humea la ciega fatalidad” (Villarreal Acosta 2012: 19). No existía entre los antiguos aztecas la idea de una recompensa o castigo en el más allá, no poseían la noción de un juicio final, de un cielo que recompensa a los buenos y un infierno que condena a los pecadores. El castigo era la propia vida y la muerte auguraba un paraíso de goces celestiales para todos por igual. No había honra mayor para los aztecas que morir en el fragor de la batalla o en el ritual del sa-

crificio: “El antiguo pueblo mexicano concebía la muerte como un fenómeno dinámico, para ellos era un tránsito a una nueva vida. De esta concepción nacía una actitud positiva, podemos decir, juguetona ante la muerte; ya que ésta no es una enemiga del hombre, sino que se la ve como una camarada, una compañera, una comadre” (García Gutiérrez 2000: 2).

En los territorios mexicas de la América precolombina, la muerte estaba demasiado viva y no se la pudo matar. Por ello “la calavera no tiene para el hombre del México prehispánico nada de angustioso ni horripilante. Era un signo, lleno de promesas, de la resurrección” (Westheim 2006: 105). Los aztecas sentían un temor angustiante por la vida, no por la muerte. Por eso, para ellos, huesos y calaveras eran prácticamente una decoración festiva, elementos que hacían parte de su folclore, que engalanaban sus moradas y adornaban sus atuendos: “La calavera no era un símbolo de angustia o de horror, sino el símbolo de la vida: morir significaba que la persona había estado viva; la vida no podía existir sin la muerte” (Villarreal Acosta 2012: 19).

Aún cuando luego fueran convertidos a la cristiandad, los pueblos mexicas sincretizaron sus antiguas creencias con las prácticas católicas. La muerte se volvió mestiza. Las festividades del día de Todos los Santos y Fieles Difuntos adquirieron significados y costumbres particulares en México, fruto de fusiones entre la tradición europea-hispánica y la náhuatl-prehispánica:

Para los antiguos mexicanos no existía el Juicio Final; por lo tanto, la Danza Macabra, que en Europa tenía fines edificantes, en México se transformó en carnaval. La secularización de la Danza Macabra transformó la actitud temerosa ante la muerte en un desenfado, en un cinismo, por eso se juguetea con los esqueletos y las calaveras, por eso se hacen versos chuscos a la muerte, por eso en México es un carnaval el Día de Muertos. (García Gutiérrez 2000: 9)

En la actualidad, el primero y segundo día del mes de noviembre, fechas en las que se celebra el día de los muertos, se colocan altares con variados alimentos, generalmente dulces para los difuntitos y tabasco, licor y tequila para los muertos grandes, se adornan mesas y altares con calaveras de azúcar, se queman inciensos, se encienden veladoras, se colocan flores y se comparte el pan de muerto, en la entrada de la casa se desparraman pétalos de cempasúchil y copal encendido para marcar el camino a los finados que llegan de visita. Familiares, amigos y vecinos se reúnen, comen, beben y festejan, la ceremonia varía de pueblo a pueblo, pero lo que no ha dejado de ser una constante es el clima de alegría con que reciben a las almas de los ya que partieron.

LOS ESQUELETOS DE LA RESISTENCIA

Como detalla la historiadora Alba Villareal Acosta: “en apariencia, la muerte es sólo una; en México, esto no es así” (2012: 140). Tanto la época anterior a la conquista, el período colonial, como los procesos independentistas y luego la revolución mexicana a comienzos del siglo XX, arrojaron distintas visiones de la muerte.

Es posible ahora advertir como las calaveras de Posada – hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX – fueron una fusión de imágenes y concepciones precolombinas, coloniales y populares. En tiempos en que la muerte había perdido el honor que le otorgaban los antiguos dioses, solo restaba la sátira que anunciaba la ausencia de esta muerte honrosa, que señalaba la falta del pensamiento mágico ahora substituido por el racionalismo de una modernidad tecnócrata. Todo gesto de humor no deja de contener una agria porción de tragedia. En la época en que Posada publicaba sus grabados, el encantamiento de las antiguas mitologías había muerto. La cultura náhuatl ya había sufrido su primer embate con la prédica evangelizadora y las censuras impuestas por la rígida moral de la Santa Inquisición, que destruyó su historia y prescribió sus prácticas consideradas heréticas. Aunque agonizante, el significado épico de la muerte había sobrevivido a las imposiciones de la conquista, resignificándose en los austeros altares del culto cristiano a los santos. No obstante, hacia finales del siglo XIX, las creencias ancestrales y con ellas la muerte heroica, perecerían irremediamente frente al ataque del superfluo materialismo agnóstico del progreso industrial. Para entonces, había muerto la muerte...

La muerte había perdido su sentido trascendente, ya no era un camino hacia la gloria sino hacia la derrota, en un mundo donde “los pelotones de fusilamiento, el ahorcamiento de campesinos y revolucionarios, la quema de archivos, los allanamientos y la destrucción eran el reflejo de un nuevo progreso: el porfiriano” (Villareal Acosta 2012: 42). Posada supo ironizar las banalidades e iniquidades de esta realidad social en sus ilustraciones, convertía a los detractores del gobierno en héroes al mismo tiempo en que ridiculizaba a sus aliados y se burlaba de sus defensores. Y todos ellos, mártires y tiranos, eran representados en sus grabados por igual: como esqueletos, ya que, como recuerda la antigua tradición azteca, nadie escapa de convertirse en huesos. Después de todo, no hay nada más democrático que la muerte.

Calacas y esqueletos se volvieron emblemas de la resistencia. “Las calaveras son coplas hechas para ser leídas, recitadas, reflexionadas. Hablan de una muerte ficticia. Tienen una vigencia efímera. Buscan ridiculizar, llamar la atención sobre un vicio social. Las calaveras tienen una tonalidad humorística, chusca” (García Gutiérrez 2000: 40) Las calaveras literarias, con sus ingeniosos versos breves, se popularizaban como sarcasmos mordaces que atacaban las contradicciones del régimen y se convertían en los nuevos panfletos de la revolución:

Es la vida pasajera
Y todos pelan el diente,

Aquí está la calavera,
Del que ha sido presidente.
También la de Don Ramón
Y todos sus subalternos,
Son como buenos Gobiernos,
del montón.
No caven ya en el Panteón,
Es mucha la güesamenta;
Entre ellas también se cuenta
La de Landa y Escandón.
Que les prendan sus ciriales
A nombre de la Nación
Que al cabo que son iguales:
Calaveras del montón.

Anónimo, *Calaveras del montón*, (...) México, 1910 (Villareal Acosta 2012: 52).

LA CATRINA: DESDE LOS FANTASMAS DE LA ALFABETIZACIÓN A LA REVOLUCIÓN

¿Existía literatura en los antiguos pueblos mexicas que compartían una lengua, el náhuatl, donde no existía el verbo leer? La copiosa herencia cultural náhuatl se transmitía en la oralidad, de generación en generación, a través de poemas y cantos. Los nahuas “eran cantores, componían cantos; los daban a conocer, los retenían en su memoria; divinizaban con su corazón los cantos maravillosos que componían” (León-Portilla 2010: 66). Tenían escuelas y poseían libros, conocidos como códices, que contenían dibujos y mapas en los cuales se guiaban para elaborar sus relatos y transmitir sus conocimientos. Dichas narraciones eran verbalizadas en forma de versos y cantares.

“¿Cómo narraban los mexicas su pasado? ¿Qué clase de evidencia buscaban los castellanos cuando dudaban de la precisión de los recuerdos escritos de sus pares mesoamericanos y andinos? La escritura mexica era fundamentalmente picto-ideográfica, con unos pocos signos para indicar sonidos” (Mignolo 2016: 173). La expresión náhuatl *amoxitōa*, que fue traducida como *leer un libro* es una palabra compuesta por dos raíces: *amoxtlī*, un árbol del valle de México, en cuya corteza se inscribían sus formas de escritura, y *toa*, que quiere decir narrar, relatar. Por tanto, todo sugiere pensar que los códices servían para elaborar sus relatos y contar sobre su propia historia, lo que realizaban a través de cánticos y poemas que memorizaban. “A pesar de no contar con un alfabeto fonético, el pueblo mexica expresó su emoción en poemas dotados de métrica y con caracteres peculiares como el paralelismo de ideas, las aliteraciones y los ritornelos constantes” (Villareal Acosta 2012: 15). Los conquistadores españoles desdeñaron que la literatura pudiera florecer bajo otras formas, diferentes de la escritura alfabética, como los diseños y pictogramas: “La Conquista y la des-

trucción que vino aparejada con ella dieron muerte a ese doble sistema de historia. Proscrita la cultura náhuatl, porque se pensó ser obra del demonio, se quiso suprimir lo que constituía la conciencia misma de esa cultura: sus códices, sus cantares y poemas” (León-Portilla 2010: 66). La poesía y el diseño, por lo tanto, proliferaban en las antiguas tierras mexicanas, siendo estas las principales formas en que conservaban sus cosmogonías, historias y saberes.

En la época en que el artista Diego Rivera pinta la obra mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, la población de México era todavía, en su amplia mayoría, analfabeta. Aunque es justo considerar que no debería ser utilizado el término analfabetismo en sentido peyorativo, ya que las culturas mesoamericanas utilizaban otras formas de narrar su propia historia y concepciones del mundo, las cuales fueron subestimadas por los agentes de la colonización. Lo cierto es que, en la primera mitad del siglo XX, el impulso dado a obras de pintura mural se enmarcaba en un intento por enseñar al pueblo acerca de su propia historia y se valió, para ello, de un lenguaje que, después de todo, estaba inserido en las propias raíces de la cultura mexicana: el lenguaje visual del dibujo y la pintura.

La obra de Rivera se emplazaba dentro del movimiento muralista mexicano, del que hicieron parte también los artistas David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Una vanguardia estética impulsada inicialmente por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública de México a partir de 1921. En aquel momento, la victoria política de Obregón, luego que la revolución mexicana pusiera fin a la dictadura oligárquica del porfiriato, supuso un nuevo régimen de reparto de tierras a los campesinos y un empeño por conquistar mayor justicia social. De allí que en las obras de grandes dimensiones se intentaba ilustrar al pueblo respecto a los cambios sociales que estaban aconteciendo, la lucha de clases y las ideologías que inspiraban estos nuevos escenarios políticos.

En el enorme fresco de Rivera, el pueblo era el vencedor de la mano de la ironía, o sea, de la mano de Catrina. A los muertos no se los puede matar y por eso son los testigos soberanos de la historia. Las calaveras, sea en el dibujo o en la poesía, constituyeron el nexo que unió a los ciudadanos, que les dio identidad nacional y que inspiró sus luchas. Las calaveras recordaban la fragilidad de la vida. Como cita un antiguo poema azteca, rescatado en el libro *Cantares Mexicanos*, recopilados en 1880 y posteriormente conservados en la Biblioteca Nacional de México:

¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
Aunque sea jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
(León-Portilla 2010: 114)

Después de todo, si la vida era breve no existían opresiones eternas, si la muerte era inevitable, valía la pena arriesgarla en las guerras de la revolución. Los dioses, desde las profundas y mestizas raíces del imaginario social, volvían a convocar el espíritu del sacrificio y la batalla.

Sin embargo, pasada la revolución, calmada la lucha, la contemporaneidad iría a desvelar, sutilmente, una nueva muerte. Una muerte menos colectiva y más íntima. Una muerte también sugerida en la pintura *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera en el tímido personaje que aparece en un segundo plano, en la figura de Frida Kahlo que asoma discreta detrás de Rivera y Catrina. Una artista que surgiría de la penumbra de la revolución, del lado oscuro del patriarcado, de la sombra proyectada por el éxito de su marido; la pintora sufriente de la columna quebrada, que expondría sus huesos y su esqueleto aún en vida (Figura 4).



Figura 4: *Las apariencias engañan*, carbón y lápiz sobre papel, 30 x 30 cm aprox., 1934. Museo Frida Kahlo, Casa azul, Coyoacán. Imagen de dominio público. Fuente: <<https://artsandculture.google.com/asset/appearances-can-be-deceiving/NAFlvFjhd75DXQ?hl=es-419>>.

La calavera finalmente dejó su sombrero emplumado, sus adornos y su vestido de domingo y se metió en la piel de una mujer. Para ello, el esqueleto vigoroso y ancestral debió romper la virilidad de su osamenta. Ya no era ficción, era el reflejo de un género relegado y sufriente. La expresividad doliente de las pinturas de Frida Kahlo se convertiría en una voz que empujaba a la crítica social a dejar de abogar por la lu-

cha de clases o por el fin del capitalismo, en cuanto el lado femenino de la contienda y de la historia no fuese finalmente escuchado.

Si décadas atrás el eje de la crítica social transitaba entre la caricatura, el grabado y la poesía, ahora las reivindicaciones feministas lo harían entre la pintura, la crónica y la novela. Se tornaba necesario plasmar la vida de las mujeres mexicanas en sus cruas circunstancias y transformar sus peripecias cotidianas en activismo social.

La escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska se dedicaría a escribir sobre las mujeres que amaron a Diego Rivera en su novela *Querido Diego, te abraza Quiela*, publicada en 1978, en la cual, por medio de cartas imaginadas, describe las desdichas de su primera mujer, la artista Angelina Beloff, y el fracaso de su matrimonio ante la apasionada relación de Diego y Frida. En 1990 la escritora mexicana Martha Zamora publicaría la novela *Frida: pincel de la angustia* reuniendo en más de cuatrocientas páginas, detalles de la vida de la pintora y sus obras. En 2002 se estrenaría el largometraje *Frida*, basado en el libro *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* de la escritora norteamericana Hyden Herrera. Por nombrar solamente algunos de los variados despliegues literarios y escénicos del legado pictórico de Frida Kahlo.

¡Ay, Catrina! Ya has proyectado tus sombras al futuro e iluminado la historia. ¡Descansa en paz, Catrina! Nació de tus espaldas y se burló de ti una artista con los huesos rotos. ¡No le temas a la vida ni al ayer! Pues la muerte sigue siendo femenina, la pintura poesía y la inmortalidad mujer.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, G. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLAÑOS, J. *La portentosa vida de la muerte*. Tlahuapan: Premia, 1983.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

GARCÍA GUTIÉRREZ, R. *Las calaveras: función social, investigación hemerográfica*. 2000. 126 f. Disertación (Maestría en Letras Españolas), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2000.

LEÓN-PORTILLA, M. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

MIGNOLO, W. D. *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad del Cauca, 2016.

SERNA ARNAIZ, M. La portentosa vida de la Muerte, de fray Joaquín Bolaños: un texto moralista, apocalíptico y milenarista. *Revista de Indias*, Madrid, v. LXXVII, n. 269, p. 115-136, 2017.

VILLARREAL ACOSTA, A. R. *La representación de la muerte en la literatura mexicana: formas de su imaginario*. Tesis (Doctorado en Filología), Universidad Complutense de Madrid, 2012.

WESTHEIM, P. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ESPETÁCULO DAS ESTRUTURAS SIMULTÂNEAS DE HANS BELLMER: TEXTO E DESENHO EM A ANATOMIA DA IMAGEM (1957)

Lucas Henrique da Silva¹ (UNESP/Arar)
e Karin Volobuef² (UNESP/Arar)

RESUMO: Analisamos a imbricação entre as diferentes expressões (poética e intelectual) e linguagens (verbal e visual) na obra do artista alemão Hans Bellmer, ligado ao Surrealismo francês. Tal atitude se relaciona com aquilo que o artista nomina de “espetáculo das estruturas simultâneas”. Relacionamos a constante alternância entre a palavra e a imagem do texto de maturidade artística *Petit Anatomie de l’image* (1957) com as primeiras produções de Bellmer, como a obra em aberto *Die Puppe* (*A Boneca*, 1934). Nessa publicação, Bellmer já demonstrava a supressão da imagem pela palavra. Conquanto, nas ilustrações de *Petit Anatomie*, observamos a constante fusão da tridimensionalidade do desenho com o texto escrito. Para a análise, selecionamos dois desenhos presentes na ilustração do próprio autor para o texto de 1957, a partir dos quais analisamos os efeitos na fruição da obra. Como material para a pesquisa, constam no nosso texto traduções de Bellmer para o inglês (2004) e o português (2019), além de fontes do catálogo visual do artista de origem francesa. Propomos, ainda, uma relação da obra de Bellmer com a filosofia da linguagem do poeta e filósofo alemão Novalis em seu *Monolog* (1997).

PALAVRAS-CHAVE: Anatomia da Imagem; Texto e Desenho; Hans Bellmer; Boneca.

HANS BELLMER’S SPECTACLE OF THE SIMULTANEOUS STRUCTURES: TEXT AND DRAWING IN THE ANATOMY OF THE IMAGE (1957)

ABSTRACT: We analyze the intermingling of different expressions (poetic and intellectual) and languages (verbal and visual) in the work of the German artist linked to French Surrealism Hans Bellmer. Such a take on language is related to what the artist calls “the spectacle of the simultaneous structures”. We relate the constant alternation between word and image in his mature artistic text *Petit Anatomie de l’image* (1957) with Bellmer’s early productions, such as the open-ended work *Die Puppe* (*The Doll*, 1934). In this work, Bellmer already demonstrated the suppression of the image by the word. However, in the illustrations of *Petit Anatomie*, we observe the constant fusion of the three-dimensionality of drawing with the written text. To this end, we selected two drawings present in the author’s illustration for the 1957 text, from which we analyze the effects on the fruition of the work. As used material, our text includes translations of Bellmer into English (2004) and Portuguese (2019) and sources from the visual catalog of the artist of French origin. We also propose a relation of Bellmer’s work with the philosophy of language of the German poet and philosopher Novalis in his *Monolog* (1997).

KEYWORDS: *The anatomy of the image*; Text and Drawing; Hans Bellmer; The Doll.

Recebido em 12 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ lucas.henrique-silva@unesp.br - <https://orcid.org/0000-0001-5020-3138>

² volobuef@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-9905-1072>

“o corpo é comparável a uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo, em ordem de recombinar o seu conteúdo em uma série de intermináveis anagramas”

Hans Bellmer em *A anatomia da imagem*

DO DESENHO À PALAVRA: A BONECA DE HANS BELLMER

Hans Bellmer (1902-1975), artista alemão que produziu majoritariamente no território francês, ficou conhecido pela obra “*Die Puppe*” (A Boneca, 1934-Berlim), cuja característica mais marcante é a obsessão de seu criador que continuaria a recriá-la até mais ou menos a década de 1960. A Boneca era um objeto em dimensões reais, construída em materiais como fibra e madeira, com aparência de adolescente. Ela foi divulgada pelo surrealismo francês e apareceu na revista *Minotaure*, o que abriu as portas para o exílio de Bellmer perante à ascensão do nazismo em seu país. Mais tarde, Bellmer recria *La Poupée*, realiza novas fotografias e reformula a apresentação do objeto como “poesia experimental” no trabalho *Les jeux de la Poupée* (Os jogos da Boneca), com Paul Éluard e, depois, Unica Zürn.



Figura 1. Hans Bellmer (1902-1975),
Die Puppe, 1934, fotografia (Bellmer 2005: 47).

O desenho faz parte do catálogo de aparições da Boneca desde as ilustrações-esboço da primeira *Puppe*, quando Bellmer ainda publicava os seus textos a partir de um fundo pessoal, com a ajuda do irmão, em Berlim. Em um dos desenhos de esboço da Boneca, Bellmer apresenta um panorama do projeto da criatura, como uma “planta” da *Puppe*. No desenho, temos a representação das possibilidades de interação com o objeto, a partir do que parece ser um mecanismo interno, cuja função se resumiria em “voyeurismo”. Um dispositivo acionável pelo mamilo ativa a engenharia no ventre da figura, mais especificamente em seu umbigo. Bellmer fala sobre esse

mecanismo no texto de apresentação do trabalho, “A Boneca/Souvenir da Boneca”: “torne visível, de preferência pelo umbigo, as profundezas desses pensamentos: um panorama revelado no ventre mais profundo por uma iluminação elétrica multicolorida” (Bellmer 2019: 39). O desenho exhibe esse mecanismo tanto mecânico quanto cênico, pela presença do que parecem ser espelhos no interior da boneca e o mecanismo localizado na parte erógena do dorso replicado.

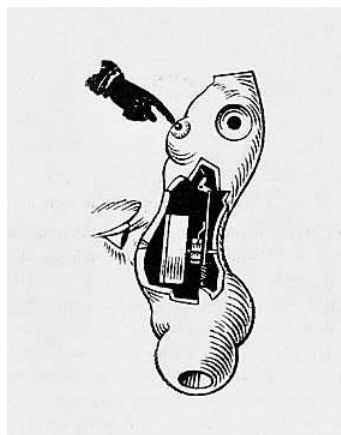


Figura 2. Hans Bellmer (1902-1975),
Die Puppe, 1934, ilustração (1934).

Aparentemente, a partir do que revelam as dez fotografias escolhidas como catálogo final da publicação *die Puppe*, este mecanismo interior não chegou a de fato existir, ou ao menos permanecia incompleto na ocasião das fotografias. Nas imagens, somos apresentados não somente ao objeto, mas a uma documentação fotográfica das etapas de construção, mas em nenhuma delas podemos ver o que o desenho sugere. A existência de tal mecanismo, porém, aparece no pequeno texto de acompanhamento das fotos, “Souvenir da Boneca”, tal como demonstra o trecho supracitado. Seria esse mecanismo apenas uma metáfora, um adorno poético da Boneca? Não sabemos. O fato é que o poeta fala antes do engenheiro. Tal escolha pela supressão da “realização” dessa ideia no corpo da Boneca e a inscrição da ideia por meio da palavra, mostra que a escrita de Bellmer sobre a Boneca também faz parte da construção de seu mecanismo. A escrita, ou a palavra, é a realização desses pequenos sonhos e desejos, entre o factível e o idealizado. Mostra, também, a proximidade que o artista encontrava na palavra e no traço do desenho, fazendo jus a sua afirmação de duas décadas depois, no contundente início de *Pequena anatomia da imagem*:

eu acredito que todos os modos de expressão: posturas, gestos, ação, sons, palavras, criação de gráficos ou objetos... todos resultam dos mesmos mecanismos de natureza físico-psicológica e obedecem a mesma lei de nascimento. A expressão fundamental, aquela que não tem um objetivo pré-

definido, é um reflexo. A qual necessidade, a qual impulso físico ela responde? (Bellmer 2004: 5, tradução nossa³)

Não se trata de dizer que a Boneca estava incompleta, pois a sua própria natureza é incompleta. Peter Webb (2006) comenta sobre o fato de o livro dedicar um espaço considerável à construção do objeto, à documentação das etapas de sua criação, como um item de engenharia. Para o biógrafo (2006), *A Boneca* se constitui como um exemplo de documentação do processo criativo, algo incomum na época. Assim, desde essa atitude, podemos notar como em todo o projeto da *Boneca* já se observava essa articulação entre o factível e o idealizado. Por essa leitura, o desenho se trataria de mais uma expressão do *designer* idealizador por trás de sua obra. Assumiria, assim, um valor intelectual. Entretanto, o texto dos *Souvenires* articula, agora, o intelectual com o poético. Nele, Bellmer vai demonstrar as frustrações e delícias da realização de tudo aquilo que estava em sua mente na criação de tal coisa como a Boneca: “o melhor brinquedo será, portanto, aquele que nada sabe do suporte de uma operação fixada antecipadamente, aquilo que, rico em aplicações e probabilidades acidentais as mais miseráveis bonecas de trapos, enfrentará o exterior para provocar ardentemente” (Bellmer 2019: 51).

O autor se mistura ao engenheiro, ultrapassa os limites de um e de outro, a fim de promover uma transgressão das linguagens. Não por acaso, quase no fim da sua vida, Bellmer publica um texto que desde o título propõe paródia do gênero textual conhecido como injuntivo: *Modos de usar* (1963). Os manuais de instrução têm a função de instruir a utilização de um objeto. O texto de Bellmer, porém, ironiza os efeitos utilizáveis daquilo que não tem valor de uso: a fruição. É nessa mesma chave que devemos ler *A Boneca*. Isso é, como um objeto sempre em aberto, sem um domínio que não seja um conflito entre realidades distintas.

ANATOMIA DA PALAVRA EM A ANATOMIA DA IMAGEM

Uma vez estabelecido na cena francesa pelo surrealismo, Bellmer começou a criar ilustrações para obras literárias ou ensaios poéticos. O primeiro foi *Oeillades ciselées en branche*, com Georges Hugnet, em 1939. Logo depois aparece a publicação de Georges Bataille ou “Lord Auch” com desenhos de Hans Bellmer, *Histoire de l’œil* (1947). Em 1957, quatro anos depois de uma exposição em Berlim que significou uma virada em sua obra, ele publica o seu maior trabalho de texto e ilustração, *Petit anatomie de l’image*, com desenhos próprios. A essa altura, seu traço já era marcante e seus temas eróticos eram altamente reconhecidos dentro do círculo surrealista. Assim como já se observa em *Die Puppe* e suas variações, o desenho aparecia para transgredir as possibilidades do objeto. Isso graças à capacidade de representar diversas realidades

3 “I believe that the various modes of expression: postures, gestures, actions, sounds, words, the creation of graphics or objects . . . all result from the same set of psycho-physiological mechanisms and obey the same law of birth. The basic expression, one that has no preconceived objective, is a reflex. To what need, to what physical impulse does it respond? (Bellmer 2004: 5).

simultaneamente, diferentemente da escultura, captada em variados ângulos pela câmera. Nesse sentido, Alain Jouffroy diz que: “o desenho permite dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema” (Costa 2017: 85).

Sue Taylor (2000), uma das principais leitoras da obra de Bellmer, nota que a evolução dos temas de sua obra se demonstra principalmente no desenho. A autora traça um percurso evolutivo da *life-sized doll* ao nível das representações anatômicas nos desenhos da década de 50, por exemplo. Alexandre da Costa, ao ecoar Taylor (2000), afirma que o “excesso nos leva a perceber como, em muitos desenhos de Bellmer, por meio da transparência e da sobreposição, os cenários e os corpos se mesclam, pois, sem limites definidos, eles se dilaceram à medida que se proliferam como fragmentos” (Costa 2018: 118).

As ilustrações de *Petit anatomie* foram publicadas em no mínimo duas edições, uma em 49 e outra, de luxo, em 1957. Bellmer tentou publicar o texto pela Gallimard, mas a versão foi considerada curta no que diz respeito ao corpo do texto (Webb 2006). É curioso que o desenho, a princípio, não tenha sido considerado uma outra linguagem dessa obra, o que a faz crescer não somente em tamanho. Muitos desses desenhos não foram publicados pelo autor, constando apenas nas exposições surrealistas. No período de sua primeira exposição em Paris, *Petit anatomie* ainda estava restrito aos círculos surrealistas e era considerado uma incursão cerebral nos limites da pornografia, selo que marcava toda a trajetória de Hans Bellmer.

Consta um catálogo da obra gravada pela Denöel na data de 1969, do qual retiramos a informação das gravuras originais de *Petit anatomie*. Alguns desses desenhos foram replicados pela publicação da obra pela *Dominion Press* (2004), em tradução inglesa. Dessa última edição, selecionamos para o presente estudo 5 (cinco) gravuras exemplos a serem reproduzidas a seguir. Dessas 5 imagens, 2 serão analisadas de forma mais particular, em comparação com o texto e legendas. Tratam-se das duas últimas imagens da série a seguir. Elas apresentam, respectivamente: (I) uma garota cuja imagem atravessa a da mesa, criando uma terceira dimensionalidade entre o objeto e o corpo; (II) um corpo feminino em estado de tensão provocado por fios de arame.

Nossa escolha se justifica pelo fato de que essas imagens constituem um claro exemplo de comunicação entre texto e imagem, pois elas descrevem aquilo que o texto desenha, e vice-versa, explicitamente. Isso é, são ilustrações “fiéis” do conteúdo do texto escrito. Entretanto, além dessas duas imagens que propomos a legenda, outros desenhos de *Petit anatomie* são também relevantes, como as seguintes ilustrações presentes na edição *Little Anatomy of the Physical Unconscious or The Anatomy of the Image*, pela *Dominion Press* (2004). Reproduzimos as figuras de exemplo primeiro e, a seguir, as duas imagens que constituem o objeto da análise que segue:



Figura 3. Hans Bellmer (1902-1975),
Little Anatomy, 1957, ilustração
(Bellmer 2004: 2).



Figura 4. Hans Bellmer (1902-1975),
Little Anatomy, 1957, ilustração
(Bellmer 2004: 10).



Figura 5. Hans Bellmer (1902-1975),
Little Anatomy, 1957, ilustração (Bellmer 2004: 25).

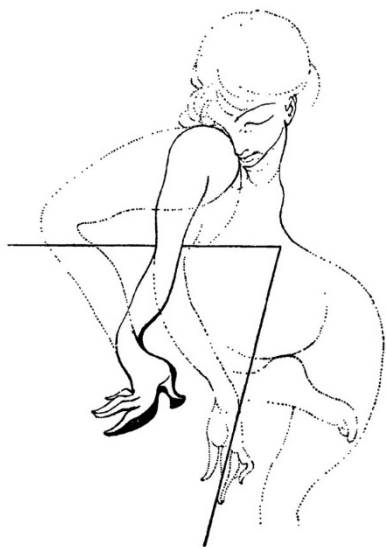


Figura 6. “Garota tridimensional” (1902-1975),
Little Anatomy, Hans Bellmer (1957),
ilustração (Bellmer 2004: 33).

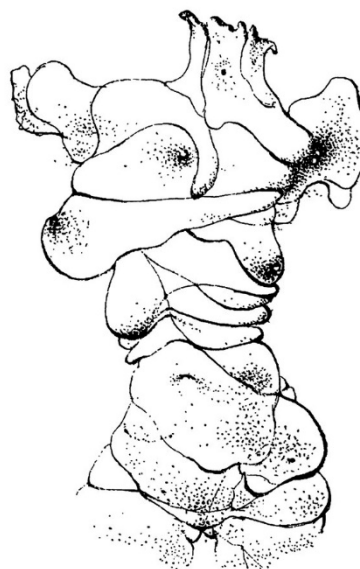


Figura 7. “O crime passionnal” (1902-1975),
Little Anatomy, Hans Bellmer (1957),
ilustração (Bellmer 2004: 7).

Assim como a linguagem cria palavras e até mesmo as desloca dentro de uma frase, o corpo articula as imagens constituintes do universo sensorial. Para Bellmer, “o corpo é como uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo, para reconstruir as suas partes como em um infinito anagrama”. Anagramas são jogos linguísticos em que partes de uma frase ou palavra são deslocadas para novas formações dentro da original. Segundo o anatomista, o anagrama “nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal (...) pressupõe uma vontade máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer intenção preconcebida” (Bellmer, 2019: 63). Essa proximidade do corpo com a linguagem fez com que o homem gostasse de produzir jogos eróticos, algo que se explicaria pelo mesmo processo observado, também, na língua. Nesse sentido, o inconsciente físico é a expressão desses desejos paradoxais em conflito que aparentemente são destituídos de um outro fim senão o gosto pela reversibilidade e pela criação.

A percepção de Bellmer da linguagem se reportava a uma longa tradição hermenêutica que pode ser identificada em filólogos como Novalis. Segundo esse filósofo do romantismo alemão, a linguagem “brinca apenas consigo mesma, expressa nada além de sua insólita natureza”, e apenas por isso “a relação das coisas se reflete nela [na linguagem]” (Novalis 1997: 83, tradução nossa⁴). A diferença entre a anatomia da imagem e o *Monólogo* de Novalis se localiza, então, na comparação de Bellmer entre a linguagem e a necessidade de representação do corpo que acaba por ser respon-

4 Usamos a tradução do alemão para o inglês: “[Language] play only with themselves, express nothing but their own marvelous nature (...) just for this reason the strange play of relations between things is mirrored in them”.

sável pela criação de uma “imagem”. Esta imagem tem origem desconhecida, mais ou menos como a linguagem, ao menos sob a ótica de Novalis. Bellmer verifica que o corpo não difere da língua pois ele também conta a sua história, criando os seus centros como a língua se estrutura em uma frase. Como a linguagem, também, o corpo não exclui a ambiguidade. O corpo expressa um gosto pela “reversibilidade”, e a sua realidade é o choque entre a oposição de representações que vão da realidade à virtualidade. Esta relação entre corpo e linguagem se expressiu nos desenhos anatómicos do artista:

O prazer da linguagem em criar ou reter essas expressões certamente não é apenas o eco da “reversibilidade” que se faz observado em comportamentos psicofísicos. No exame deste assunto, nos começamos a perceber um certo princípio em que a oposição de elementos reais e virtuais parecem ser a condição de uma lei natural que requer mais precisão. (Bellmer 2004: 17, tradução nossa⁵)

Bellmer explica essa oposição entre “real” e “virtual” a partir de criações tidas como impossíveis pela representação realista do corpo. Em um dos desenhos que ilustram o texto, vemos um “cefalópode” (“*Cephalopod*”), uma figura recorrente na obra do autor. O cefalópode indica um de seus estudos sobre a busca da representação em dar realidade a um “detalhe”, como uma perna, por exemplo. Este detalhe, ao passar pela representação, toma uma nova realidade e cria uma síntese em que o detalhe agora toma o estatuto de todo. O corpo agora é definido pela perna e se torna cefalópode. Em *Petit anatomie de l’image*, o autor expõe a sua tese como parte de uma equação:

Para retornar à questão sobre o “detalhe”, dessa vez a divisão antes da multiplicação, é preciso apenas um passo para que a perna, percebida singularmente e apropriada pela memória, comece a viver triunfalmente a sua própria vida e a se dividir de forma livre [do resto do corpo] ela se liga à cabeça, para se sentar, à maneira do cefalópode, nos seios divididos, enrijecido pela costa que forma com a coxa uma bifurcação que leva da boca ao salto. (Bellmer 2004: 36, tradução nossa⁶)

5 “The pleasure of language in creating or retaining such expressions is certainly not the sole echo of “reversibility” that can be observed in psycho-physiological behavior. In the midst of our examination of this topic, we begin to sense a principle in which the opposition of real and virtual elements appears that can only be a condition of a natural law—a law that still requires more precision”.

6 “To return to the question about “detail,” this time by way of division rather than multiplication, it takes only a step for the leg, solitarily perceived and appropriated by memory, to begin triumphantly living its own life and dividing itself freely, if only for the purpose of borrowing from symmetry the illusion that justifies its means to exist. It is free to cling to a head, to sit down, cephalopod-like, on her divided breasts by stiffening the back that forms their thighs thus creating an arched bifurcation of the double bridge leading from the mouth to the heels”.



Figura 8. Hans Bellmer (1902-1975),
Ouvré Grave, 1971, gravura (Bellmer 1971: 132).

O cefalópode é quando o virtual toma a primazia sobre o real na divisão do eu que “sofre uma excitação” com o eu que “cria uma excitação”. Ele é, também, o corpo feminino representado como adaptável, versátil, sujeito às insólitas imaginações do homem que desconhece e, portanto, imagina o corpo de seu par – ou o seu igual? – de outro sexo. Assim, ele explica essa divisão entre “real” e “virtual” que está por trás de seu pensamento:

Se os termos “real” e “virtual” não se prestam a mal-entendidos – o seu significado tendo sido experimentalmente corrigido, é, por outro lado, apropriado tomar precauções terminológicas, quando se trata de saber entre qual eu e qual outro eu se produz dada divisão. De acordo com a natureza do reflexo, propomos conceber a oposição em questão como a dos princípios da sensibilidade e da motricidade, como uma divisão do eu que sofre uma excitação e a do eu que cria uma excitação. (Bellmer 2019: 76)

No texto *Petit anatomie*, Bellmer fala sobre como a anatomia promove uma nova e terceira realidade resultante do confronto entre duas opostas, a do real e do virtual. Em ordem de representar excitações virtuais, o corpo exprime na realidade estímulos que deslocam a sua imagem. É o caso da contração de uma dor de dente, por exemplo, que solicita que se desvie o foco de excitação, como o ato de morder a pele em busca de uma “distração”. O agradável e o desagradável, nesse sentido, perdem o sentido para o sujeito. Ao perder esse resquício de consciência, a anatomia se permite, também, deslocar a sua imagem, e assim a excitação “passa pela junta do braço, segue o cotovelo, e então, enfraquecida, viaja pelo pulso erguido, toma uma nova chama e descende para a mão, só para terminar entre a ponte do dedo em riste e a

superfície da mesa, na existência sutil de um grão de açúcar” (Bellmer 2019: 7-8, tradução nossa⁷).

Petit anatomie é dividido em subcapítulos “Imagens do Eu”, “Anatomia do amor” e “O mundo exterior”. Toda a ideia de “jogo” e “poesia experimental” da Boneca é explicado pela presença de enigmas, de cunho linguístico, na experiência da realidade física. O autor apresenta a “Anatomia da imagem”, por meio da matemática, da linguística e da metapsicologia, como um verdadeiro manual de toda a sua obra, marcada pela exploração visual desse inconsciente físico na Boneca. Segundo Alexandre da Costa, esse texto vem de uma tradição que o liga aos tratados de percepção da ciência e arte do Renascimento. O criador da Boneca traz ao nível do conhecimento os jogos ópticos presentes somente na arte, de forma a buscá-los no corpo e na vida sensível do sujeito. Em estudo da técnica da anamorfose, o estudioso desenvolve:

A maneira como Bellmer desenvolve, ao longo de sua obra, essa relação entre corpo, objeto e cenário aproxima-se das experiências renascentistas com a anamorfose. De acordo com Jean-François Rabain, ‘uma longa tradição, portanto, liga ‘a anatomia da imagem’, o texto sobre ‘a esfera de junção’, a essas obras, que alcançaram o apogeu no século XVII (...) A proximidade da obra de Bellmer com a anamorfose, praticada entre os séculos XVI e XVIII, realiza-se, talvez, muito mais pela desconfiança em relação aos sistemas de representação do que pela simples construção de ilusões de realidades por meio de regras da matemática e da física óptica. (Costa 2017: 86-88)

As ilustrações de *Petit anatomie de l’image* trazem conteúdos já vistos na Boneca, em termos de anatomia. O desenho, porém, permite uma maior exploração da “simultaneidade da imagem”. Para Bellmer (2004: 50), a imagem em si seria a síntese de duas imagens simultâneas, dissimilares, muitas vezes antagônicas. Ele afirma que, através da imagem, o mundo exterior apresenta o seu “valor de choque” (*shock value*), pois nos confronta com essa imagem, que é ao mesmo tempo percepção e representação⁸. O desenho pode ir além da Boneca para fazer dizer que uma “perna”, que, por sua vez, “só adquire realidade quando o desejo a toma por uma perna”. Ou ainda que o mundo exterior sofre uma extroversão: o interior do corpo se revela sobre a sua camada, fazendo com que o exterior substitua o interior, como se a anatomia revelasse o seu interior, isso é, aquilo – a imagem – que ela esconde.

7 “It lingers around the joint, follows the elbow, and then, already weakened, travels on to the slightly upraised wrist, picks up one final burst when descending down the hand, to end between the tip of the index finger and the table top, in the subtle accent of a little grain of sugar”.

8 Em inglês: “The ‘image’ would thus be the synthesis of two images actualized simultaneously. The degree of resemblance, dissimilarity, or antagonism between these two images probably constitutes the degree of intensity, reality, and “shock value” of the resulting image, in other words, the “perception-representation” image”. Outros textos, como “A esfera de junção” ou “Modos de uso”, encontram-se traduzidos de forma mais acessível pelo trabalho de Alexandre da Costa na tradução de Hans Bellmer pela editora Gramma (2019).

MODOS DE USO DE UMA ANATOMIA DA IMAGEM

No pensamento bellmeriano, há uma nítida tentativa de representar um objeto sem “empobrecê-lo”, de forma que “como descrever?” aparece como uma pergunta definidora da sua expressão. A questão condiciona a linguagem de *Petit anatomie de l'image*, principalmente na descrição de casos como o da garota que brinca com um grão de açúcar:

Como descrever, sem o empobrecer, o plano de uma menina sentada que “sonha”, que se inclina – o ombro esquerdo levantado, o braço esticado – com indiferença, sobre a mesa, que esconde a carícia instintiva do queixo entre a axila e o peito, a cabeça adicionando peso ao peso do ombro e do braço, cuja pressão, refletida na contrapressão de sua base de suporte, desliza diminuindo ao longo de seus músculos, permanece em volta da articulação, segue pelo cotovelo, passa, já enfraquecida, pelo pulso levemente levantado, ganha uma última ascensão ao longo da mão, para terminar, entre a ponta do dedo indicador e acima da mesa, com o acento agudo de um pequeno grão de açúcar. (Bellmer 2019: 68-69)

Neste conhecido “caso” do estudo de Bellmer em que se cria verbalmente uma imagem de uma garotinha a sonhar acordada enquanto segura o grão de açúcar, lembramos da pergunta do início do texto, colocada de forma retórica em seu texto: “como descrever, sem o empobrecer?” Referindo-se à realidade física da garotinha, que se encontra em um estado de “sonho”. A garota não sabe dizer, mas uma excitação virtual foi “reprimida” pelo seu corpo em formação, cabendo ao estímulo vagar para uma dobra como a das pernas, no caso, escolhe as axilas. Mas, as axilas se ligam ao cotovelo, que, por sua vez, sustenta o peso dos braços. O braço, ainda, não esquece de segurar o grão de açúcar. Como descrever essa imagem sem o empobrecer? Para o autor, apenas a imagem poética é capaz de fazê-lo, melhor do que o discurso científico. Mas, para conhecer essa realidade, é o desenho que, com sua simultaneidade, permite que se faça ver todas as possibilidades que a anatomia desenhou para a realidade da imagem.

Ao desenhar a garota que sonha apoiada sobre a superfície de uma mesa (figura 6), o desenhista agora se foca nas analogias e permutações que seu corpo promove. O grão de açúcar é substituído na imagem por duas pernas, não necessariamente um par, pois, enquanto uma veste um sapato feminino de salto, a outra perna é apenas um pé, que tanto descansa sobre sua perna real quanto se sobrepõe ao sexo, censurando a excitação reprimida de natureza sexual. Sabemos ainda pelo trabalho de catalogação de 1971 da Denoël, da presença de outros desenhos, como os presentes na edição inglesa, publicados em diferentes edições do texto *Petit anatomie de l'image*. O cuidado com o objeto livro e a variação de seus conteúdos são marcas das publicações de Hans Bellmer.

Em outras imagens, como, por exemplo, a ilustração de um corpo amarrado ou violentado por arames (figura 7), suscitam-se as comparações que Bellmer busca na descrição verbal, mas de forma ainda mais literal e “real”, ou seja, dotadas de maior valor de choque. O desenho da figura acima mostra uma realização de um fetiche de amarramento (*bonding*). Um corpo é posto à prova de sua realidade pela força de cabos ou fios que criam camadas de gordura em sua aparência. A pele faz com que essas camadas se apresentem como multiplicações dos seios femininos. No desenho, a texturização e a reformulação da geometria do corpo remetem a uma metáfora exposta verbalmente, no caso, aquela sobre a imaginação da tarefa do jardineiro: “Nota: a fusão prática do natural e do imaginado. Como o jardineiro que força o buxo para crescer em formas esféricas, ou cônicas, ou cúbicas, o homem impõe suas convicções elementares, e a geometria e as formas algébricas de seus pensamentos na imagem da mulher” (Bellmer 2004: 34, tradução nossa⁹).

Em outros textos de Bellmer como *Mode d’emploi*, temos uma linguagem operacional como a de um manual de instrução. Diz ele: “há certas instruções de uso que nunca são usadas”, pois, “o desejo muitas vezes prevalece sobre a prudência” (2019: 45). O choque altamente irônico é produzido entre a linguagem e seu conteúdo, que se detém sobre os jogos eróticos entre o homem e a mulher como se falasse de um objeto operacional. Continua: “aconselhamos, no espírito de nossa ação poética direta, a manter em primeiro lugar os detalhes: apanhe delicadamente um pé [*un pied*], sem rolá-lo, para fazer um único monte” (2019: 45). A expressão “apanhe delicadamente um pé” tem uma intenção de ambiguidade altamente irônica. Os desenhos datam de 1953, e foram pensados como ilustrações de “um livro suntuoso e sádico que não pode tomar forma”, como nos conta André Pieyre de Mandiargues no prefácio de *Hans Bellmer: Oeuvre gravé* (1975).

Tal ironia, podemos dizer, trata-se de uma postura artística de Bellmer para a necessidade de entendimento de um objeto hermético como a Boneca. Podemos dizer que o desenho é uma linguagem na qual Bellmer melhor elaborou a busca norteadora de seu trabalho que se resume em “descrever sem empobrecer”. A imagem poética, em Bellmer, não é uma propriedade da palavra, pois a própria palavra é a representação de uma simultaneidade natural, inerente à anatomia. Para Alain Jouffroy, o desenho “permite dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente” (Costa 2017: 85). Nesse sentido, o desenho está para as outras linguagens como o cinema está para o teatro. Ele descreve a realidade sem recortá-la, isso é, em toda a sua simultaneidade, o que para Bellmer compunha um interesse especial.

Bellmer fala sobre essa simultaneidade das estruturas como um fenômeno que exclui a representação de seus fatores de tempo e espaço e devolve ao objeto sua realidade sem recortá-la, conforme o seguinte trecho:

9 “Le Notre: the practical fusion of the natural and the imagistic. Like the gardener who forces the boxwood to grow in the form of a ball, a cone, or a cube, a man imposes his elementary convictions, and the geometrical and algebraic manner of his thinking on the woman’s image”.

O espetáculo simultâneo das estruturas, não apenas os estados passados, presentes e futuros da matéria, mas também os elementos subcutâneos e construtivos, este espetáculo, nós dizemos, que durante muito tempo foi apenas um delicioso acessório de banheiro ou uma possibilidade clínica, parece conquistar a imagem sempre evolutiva que o homem tem das mulheres e aproximar cada vez mais a mulher de sua vocação experimental, proporcionando, por seu charme, os efeitos de realidade de uma profundidade graciosamente despida. (Bellmer 2019: 49)

A simultaneidade é o que concede a marca insólita ou surrealista do desenho do corpo humano em Bellmer. Na escultura, o desenhista não podia exprimir o que ele chamava de inconsciente físico: o corpo é o resultado de sua imagem, mas também de uma outra, críptica, fundamental em todas as criações disponíveis ao homem. Bellmer já ensaiava esse caráter intelectual de sua obra na sua escultura, com a boneca articulada de *Les Jeux de la Poupée*. Entretanto, é pelo texto (ilustrado) que o ilustrador imerge completamente na própria função de seu pensamento, que é descrever a realidade maravilhosa das coisas e tirar a anatomia do estatuto de desconhecimento, pois “o ser humano conhece sua língua menos do que conhece seu corpo” (Bellmer 2019: 63).

A obra de Hans Bellmer, como um todo, baseia-se na tentativa de conhecer a “anatomia” da imagem. Perante à imagem, a própria criação de Bellmer se coloca como uma explicação do inexplicável, de dar coerência ao incoerente, o que equivale a descrever sem empobrecer. O desenho aparece como uma linguagem privilegiada, pois é capaz de representar ao mesmo tempo o real e virtual. Ele apresenta o devir da imagem, sua “anatomia”, enquanto o texto é temporal e inevitavelmente linear. Entretanto, como vimos nas transposições da imagem para a palavra em *A Boneca*, o texto, entre o intelectual e o poético, é também o espaço da realização das mais variadas idealizações do objeto, que escapa como areia dos dedos de seu criador.

OBRAS CITADAS

BELLMER, Hans. *Oeuvre grave*. Paris: Denoël, 1971.

BELLMER, Hans. *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the Image*. Trad. Jon Graham. Dominion Press: 2004.

BELLMER, Hans. *The Doll*. Trad. Malcom Green. London: Atlas London, 2005.

BELLMER, Hans. *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer*. Trad. Alexandre Rodrigues da Costa (Org.). Rio de Janeiro: Gamma, 2019.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer. *ARS*, São Paulo, n. 36, p. 79-97, 2017.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Entre labirintos e anagramas: o informe como dilaceramento dos corpos na obra de Hans Bellmer. *Art & Sensorium*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 107-124, 2018.

NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar. New York: State U of New York P, 1997.

TAYLOR, Sue. *The anatomy of anxiety*. London: MIT P, 2000.

WEBB, Peter. *Death, Desire & the Doll: the life and art of Hans Bellmer*. Chicago: Solar Books, 2006.