

Encontros intersemióticos de Lygia Fagundes Telles e René Magritte

Mestranda Ana Paula Dias Rodrigues¹ (UNESP)

Resumo:

Apresentam-se, neste trabalho, análises comparativas de dois contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, “Noturno Amarelo” e “A Caçada”, com duas telas do pintor belga René Magritte, “Carta Branca” e “A Condição Humana”, respectivamente. Essa análise, alicerçada no conceito de homologia estrutural entre as artes literária e plástico-pictórica, focaliza o problema da moldura na constituição do objeto de arte (conto ou tela) e seu papel de problematização da relação entre arte e realidade.

Palavras-chave: homologia estrutural, moldura, relações intersemióticas, pintura e literatura

Introdução – situando o problema

As relações entre as artes literária e plástico-pictórica podem ser percebidas já nas mais antigas obras da humanidade como no caso dos poemas do grego Símias de Rodes em que as palavras sucedendo-se de cima para baixo formavam imagens (um poema “sobre” o ovo assume a forma de um ovo). Em sentido inverso, é possível citar uma série de obras plástico-pictóricas que se aproximam da literatura por buscar nela motivos e temas para a sua produção, como se supõe o conjunto escultórico ‘Laokoon’. Na modernidade, porém, essa relação intensifica-se nos exemplos da poesia visual e concreta.

Do mesmo modo, a preocupação crítica com a questão dos limites e relações similares entre o sistema plástico-pictórico e o sistema poético inicia-se na Antigüidade ilustradas pelas expressões “*Ut pictura poesis*” de Horácio e “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura que fala” de Simônides de Cós, encontrando no final do século XVIII as contribuições de Lessing em sua obra “Laokoon ou sobre os Limites da Pintura e da Poesia” que definiria o caminho para as discussões seguintes - ancorando-o nas distinções entre artes espaciais e artes temporais. Após esse período, como será visto, as discussões entram em trégua, recomeçando apenas no século XX, como exemplo a obra “*The New Laokoon*” de Irving Babbitt.

As transformações dos modos de relacionamento entre a pintura e a literatura ao longo do tempo, nas palavras de Gonçalves (1994), deram-se, principalmente, pela superação do conceito de arte **imitativa** e a conquista do conceito de arte **expressiva** pela modernidade. Nessa transição, o “*ut pictura poesis*” é negado pela pintura que passa a se constituir objeto autônomo. Para tanto, como aponta Bourdieu (1996), primeiro, a pintura teve que se libertar da obrigação de cumprir funções sociais, o que já era uma conquista da literatura, e depois negar a sua dependência em relação aos textos literários. Até então, a arte pictórica buscava na literatura seus “motivos” e “temas”.

O final do século XX é marcado, então, por uma pintura e literatura que se voltam para o seu próprio interior, na procura de sua autonomia. Nesse momento, embora esses sistemas se distanciem no que tange às correspondências temáticas, eles passam a se relacionar de uma maneira muito mais complexa. Para Gonçalves (1994), Cézanne e Mallarmé representam o “momento da grande vitória sobre a arte naturalista, que, apesar de ser um meio de conhecimento, deixava de ser essencial [...]. ‘O assunto’ ou a referência externa tornam-se ausentes como ponto de partida”.

Para o mesmo autor, ao se distanciarem daquela forma temática de relacionamento, os sistemas literário e plástico-pictórico, mergulhando na busca de sua identidade e autonomia, passam a se relacionar por meio de **princípios construtivos** na tensão entre arte e realidade (ou linguagem e realidade). É nesse sentido que considera possível se falar em **homologia estrutural** entre essas artes.

O trabalho que aqui se propõe, portanto, se insere nesse panorama em que as relações inter-semióticas, sejam elas de similaridade ou de oposição, se dão muito mais no plano da forma, dos procedimentos do que no plano do conteúdo. **Homologia estrutural** é então, para além das relações de intertextualidade: de citação, de paródia, de adaptação ou de tradução explícita, uma coincidência de procedimentos e mecanismos entre as diferentes artes.

Esse conceito, desenvolvido por Gonçalves em seu “Laokoon Revisitado” de 1994, assemelha-se muito com o conceito de tradução *ready-made*. Como explica PLAZA (1987:91), nesse caso, o papel do tradutor (leitor) “é ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor, aliás recíproco, visto que neste caso cabe a pergunta: qual é o original?”

Para explicitar procedimentos comuns ou homologia estrutural entre os sistemas plástico-pictórico e literário, o fio que conduzirá a análise comparativa dos contos “Noturno Amarelo” e “A Caçada” de Lygia Fagundes Telles e das telas “Carta Branca” e “A Condição Humana” de René Magritte será a investigação de como as obras em questão se constituem como objetos de arte autônomos e problematizadores da relação arte e realidade.

1 “Noturno Amarelo” e “Carta Branca”

Lygia Fagundes Telles escritora brasileira que estreou seu primeiro livro de contos em 1938. René Magritte pintor belga e grande expoente da pesquisa surrealista do século XX. Um conto e uma tela: um encontro inter-semiótico na materialização artística da relação obra de arte e realidade.

A leitura da tela ‘Carta Branca’ (1965) suscitou a re-leitura do conto ‘Noturno Amarelo’ (1977). A partir de uma experiência individual de leitura em que se percebe as duas obras num movimento auto-reflexivo, é que texto e imagem aproximam-se na busca da sua afirmação como objetos autônomos e singulares e de onde surge, então, a necessidade de analisar os mecanismos internos específicos e similares na produção de sentido dessas obras.

O “olhar para si mesmo”, o movimento de auto-reflexão (conquista da arte moderna) identificado nas duas obras é o ponto de partida para a investigação dos procedimentos de significação do conto e da pintura, ou seja, a análise que se propõe parte da observação da existência desse princípio básico no interior dessas obras que possuem meios de expressão diferentes. Ao realizar esse movimento auto-reflexivo, ambas obras mobilizam categorias espaço-temporais instaurando tensões que podem ser inicialmente descritas como tensão entre fato narrado e fato experimentado, no conto, e objeto “representado” e objeto real, na tela.

1.1 “Noturno Amarelo”

O conto “Noturno Amarelo” constitui-se a partir de um narrador em primeira pessoa que cria, por meio do fluxo de consciência e outros mecanismos, uma narrativa não linear, intercalada com outras histórias e digressões, que de certa forma relativizam o enredo e chamam a atenção do leitor para a própria tessitura do conto.

Na primeira parte do conto, a personagem feminina que também é o narrador encontra-se parada em uma estrada em companhia do marido que coloca combustível no carro. Estão a caminho de um jantar. Esse trecho é marcado por uma focalização mais externa das personagens uma vez que o enredo é exposto de forma mais clara, embora haja uma reflexão do ponto de vista interno em que o narrador-personagem reflete sobre sua relação com o marido. De qualquer forma, este trecho é mais marcado por descrições do ambiente e das personagens e por diálogos introduzidos a partir do discurso direto.

Em seguida, ocorre a passagem do narrador-personagem para um outro espaço-tempo em que este se encontra com os familiares na casa dos avós. Diz o narrador-personagem ser uma “noite dentro da noite”. Aos poucos, o leitor pode perceber que essa visita à casa dos avós é uma noite antiga, é um segundo passado dentro da narrativa.

Essa passagem da personagem para um outro espaço e um outro tempo, aos poucos entendida como fluxo de consciência da personagem, configura a utilização do que chamamos “moldura” como mecanismo de construção textual. Para USPÊNSKI (1979:195), “a representação dentro da representação (e de um modo geral, a obra dentro da obra) pode ser empregada numa especial forma composicional”.

Neste texto, a moldura como forma composicional revela a passagem de uma focalização mais exterior em relação à personagem para uma focalização mais interior. Toda a narrativa que prossegue a partir de então tem como foco desvelar os sentimentos e os conflitos internos da personagem principal, gerados pelos seus relacionamentos amoroso e familiares anteriores. Essa narrativa é fortemente marcada por digressões dessa personagem e por diálogos introduzidos por meio, principalmente, do discurso indireto livre.

A estrutura do enredo é sempre rompida pela introdução recorrente do fluxo de consciência que é bastante marcado pelo uso consciente da pontuação. Essas pequenas narrativas ou digressões da personagem vão sendo emolduradas no texto por uma linguagem bastante fluente, dinâmica e uma pontuação quase plástica. Muitas vezes, os parênteses e as vírgulas funcionam como molduras para a introdução de comentários e questionamentos do narrador tanto sobre os fatos narrados quanto sobre seu próprio discurso narrativo. Em outras palavras, na medida em que o enredo vai sendo deixado em segundo plano e as digressões da personagem vão sendo elevadas ao nível estrutural, vão ganhando corpo enquanto linguagem, emolduram-se, portanto.

Nas palavras de Gonçalves (1994), “ao se constituírem como estrutura”, ou seja, elevando-se ao nível estrutural, os elementos composicionais de um texto estabelecem suas próprias emolduragens. Essa transformação criadora funda “o espaço do signo artístico que delimita fronteiras entre o universo da arte e da realidade.”

A narrativa, dessa forma, vai se construindo pela relação associativa dessas várias narrativas introduzidas por meio do fluxo de consciência e emolduradas por uma linguagem fortemente subjetiva e dinâmica.

No entanto, o primeiro trecho do conto já se configura em moldura em relação à realidade externa do conto, ou seja, o início do conto já é uma moldura para o leitor à medida que o introduz no universo ficcional. Dessa forma, o título do conto, sua localização num livro de textos ficcionais e sua própria disposição na página constituem uma moldura para o leitor, separando, relativamente, o universo estrutural do texto literário da realidade empírica do leitor.

A primeira moldura interna ao conto, que demarca a passagem da personagem da estrada para a casa dos avós ou de um tempo passado mais próximo para um passado mais distante do tempo da narração, passa a ser um elemento composicional da narrativa, pois denota, não somente a passagem de uma focalização externa para uma focalização mais interna da personagem, mas também intensifica a auto-reflexividade textual. Ou seja, enquanto a personagem vai passando para uma esfera menos real, menos palpável, mais difusa (“evitei ficar muito exposta na luz da janela”, “o passado confundido com o futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira”) em termos de referencialidade, o texto, a forma narrativa vai realizando um movimento centrípeto, intensificando, em termos formais, a auto-reflexividade textual.

A interiorização (ou movimento centrípeto) não ocorre apenas no plano do conteúdo intensificando a focalização interna da personagem, mas também e principalmente no plano da expressão com uma linguagem que coloca em primeiro plano a própria estrutura narrativa.

A relativização do enredo se dá por duas vias. Em primeiro lugar, pelo desvio do enredo ocasionado pelas constantes digressões do narrador personagem e, em segundo lugar, pela atuação do narrador que, ao comentar sua forma narrativa, coloca-a em primeiro plano. Como pode ser observado nos excertos do conto a seguir:

E atravesssei a faixa de mato rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos, poderia arregaçá-lo mas era excitante me sentir assim levemente retida pelos carrapichos (**não eram carrapichos?**) que eu acabava arrastando. p. 146

O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se – cumprida a tarefa – relaxasse num esvaimento, **posso?** p. 146

A larga passadeira de veludo vermelho ao longo do corredor – ponte silenciosa oferecendo-se para me transportar ao âmago – **do quê?!** p. 148

Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora. p.150

Ainda ontem conversamos, está pensando em recomençar os estudos, já faz planos – disse e senti nos seus olhos (**ou nos meus?**) algo de reticente. p. 153

Não vá ainda, espera! – pedi, **e fiquei sem saber se gritei.** p. 153

Tudo aconteceu muito rápido. **Ou foi lento?** p.157

O piano aberto (**ela terminou o Noturno?**) e o livro em cima da lareira. p.157

A vereda (**mais fechada ou era impressão?**) foi desembocar na estrada. p. 157

A imprecisão dos fatos, como se pode ver, vai sendo enfatizada a cada comentário do narrador e, embora seja uma narrativa em primeira pessoa, é uma tentativa de resgate pela linguagem daquele momento vivido, mas que toma, na superfície narrativa, vida nova. Como o próprio narrador afirma “era nova essa noite antiga”. Ao assumir que se trata de uma noite diferente daquela experimentada, o narrador transforma essa noite em evento de linguagem, elevando-a ao nível estrutural dentro do conto e reforçando sua autonomia em relação à realidade externa.

O recurso da moldura, ora desempenhado pela linguagem dinâmica do fluxo de consciência ora pelo uso da pontuação (parênteses, vírgulas, travessões, e outros), atuando na quebra da linearidade do enredo e instaurando, assim, uma série de relações associativas (de conjunção ou disjunção) entre o fato experimentado e o narrado (entre aqui e lá, entre o passado e o presente, etc). Por meio desse recurso, essas relações estruturais entre as diversas molduras ou quadros narrativos, relativizam o enredo e representam a impossibilidade de captação do real.

A seqüência de emolduragens faz relativizar a relação entre fato experimentado (seu tempo e seu espaço) e fato narrado (seu tempo e seu espaço) e emergir um terceiro tempo-espaço que é o lugar da narrativa. Ou seja, dessas relações entre os diversos planos temporais e espaciais emoldurados no conto e pelo conto é que a narrativa literária se consolida como objeto autônomo em relação ao externo.

1.2 “Carta Branca”

Magritte, como expoente da pintura surrealista, não abandona aqui e toda a sua obra o signo icônico, a pintura figurativa. Podemos reconhecer, não sem estranhamento, todos os elementos presentes na sua tela “Carta Branca” (1965). Interessa-nos, nesse ensaio em especial, investigar as raízes desse estranhamento e como ele é construído e construtor da obra em seu caráter essencialmente estético.

Aqui a presença da moldura também é fundamental como organizador de espaços e tempos no interior da obra. Embora os planos estejam bastante difusos, confundindo-se, podemos afirmar que

em primeiro plano destaca-se do lado direito da obra uma árvore – que desempenha o papel de uma moldura interna, delimitando a visão completa da amazona, figura central da obra.

A questão da utilização de molduras internas a obra é muito recorrente em Magritte como se pode observar nas telas “O Jôquei Perdido” (1926), “Elogio da Dialética” (1936) e “O Rouxinol” (1962) entre outras. Essas molduras aparecem como janelas, portas, cortinas, arcos e balaustras (ou *bilboquets* como Magritte as chamava). Essas últimas como podemos observar nas telas de 1926 e 1927 “O Jôquei Perdido” e “O jogador Secreto”, respectivamente, apresentam formas similares à de árvores e evoluem para árvores em forma de grandes folhas em 1948 na segunda tela intitulada “O Jôquei Perdido”.

As árvores em “Carta Branca” também representam molduras que limitam a visão do espectador (leitor/fruidor) e permitem uma captação parcial do movimento do objeto. A fragmentação do objeto central da tela, a amazona montada no cavalo, apresenta diferentes pontos de vista em diferentes momentos da movimentação da amazona pelo bosque.

A obra apresenta, então, uma confluência de diferentes pontos de vista do objeto emoldurados pelas árvores.

A apresentação simultânea desses pontos de vista que fragmenta na superfície da tela a imagem da amazona com o cavalo instaura uma tensão entre o Objeto Imediato e Objeto Dinâmico. A visão que se apresenta é uma visão estranha à medida que não representa uma visão possível na realidade empírica do leitor/fruidor, mas que capta diferentes momentos dessa visão e de posições ou pontos de vista diferentes e os sintetizam no tempo-espaço único da tela, apresentando assim uma visão única e nova do objeto. A tela passa a representar uma visão única da realidade, uma realidade em si autônoma e que segue suas próprias regras (“Carta Branca”) e que denuncia a impossibilidade da captação fiel da realidade externa.

De formas homólogas, tela e conto problematizam por meio da emolduragem de diversos tempos, espaços, pontos de vista numa única superfície (moldura da obra em si), instaurando relações internas que denunciam a relação tensa entre a obra de arte e sua realidade externa.

2 “A Caçada” e “A Condição Humana”

De forma similar às relações estabelecidas entre “Noturno Amarelo” e “Carta Branca”, o conto “A Caçada” e a tela “A Condição Humana” se relacionam a partir de estratégias comuns, ou seja, procedimentos homólogos. A questão da representação dentro da representação neste par de obras está mais explícita, estabelecendo um movimento metalingüístico no interior de cada objeto artístico.

Se no par “Noturno Amarelo” e “Carta Branca” o uso da moldura apresenta uma visão fragmentada do real denunciando a impossibilidade artística de retratar essa realidade tal como ela é, o par “A Caçada” e “A Condição Humana” apresenta a fragilidade dessa barreira (moldura) que separa (ou une) realidade externa e realidade artística, captando a dependência do homem em relação à linguagem.

2.1 “A Caçada”

O conto “A Caçada” “expõe o desejo de plenitude do signo poético”, nas palavras de Régis (1998), apresentando-se de forma desafiadora ao leitor como modo de corporificação do real.

À medida que o personagem principal procura, obsessivamente, enredar-se e desvelar os segredos da velha tapeçaria que estampa o fundo de um antiquário, vai-se retratando a ação do leitor em relação ao texto, à obra artística. O que deseja o personagem é a transposição da moldura que separa a realidade artística daquela realidade por ele experimentada. O leitor, por sua vez, procura nas tramas do texto o seu sentido, um retrato da realidade.

A aventura da personagem é uma metáfora da própria criação literária e mostra-se como um questionamento das relações entre a sua natureza lingüística e estética com a realidade exterior. Nesse conto, porém, esse questionamento se dá em ordem inversa apontando para a tênue divisão entre esses dois mundos porque o homem está preso à linguagem como forma de representar o mundo, a única forma de chegar a essa realidade é a representação.

Para além da utilização da moldura como mecanismo estruturante do conto, já que o conto apresenta-se como uma realidade única, como objeto estético de conhecimento, ele tematiza a transposição dessa barreira. Quando o personagem finalmente consegue enredar-se e ver-se dentro da tapeçaria, ele transpõe a moldura dessa obra. Esqueceu-se de sua identidade, do tempo e espaço em que se encontrava para adentrar o mundo imaginário, experimentando essa terceira realidade.

Aqui a representação compete com o real, pois se constitui como única forma de se chegar ao objeto, de encontro com o outro.

2.2 “A Condição Humana”

Na tela “A Condição Humana” (1933) de René Magritte a questão da moldura se intensifica como vínculo ou barreira que separa ou une real e representação artística.

No centro da tela observa-se um quadro em um tripé que se funde com a paisagem do fundo que se encontra emoldurada por uma janela. Tem-se, aqui, uma seqüência de molduras. Partindo do centro da tela, temos a representação de uma tela que se funde com a paisagem externa, vista de uma janela.

Pode-se perceber, que essas paisagens são delimitadas delicadamente por uma moldura quase invisível. A moldura que separa a tela da realidade é tênue, frágil. Mas essa realidade externa é vista por uma janela, ou seja, também se encontra emoldurada. “A Condição Humana” retrata a dependência humana da linguagem, da representação como forma de apreensão do real, aproximando, não de forma amena mas tensa, a realidade externa e a arte.

No conto e na tela, a moldura que separa arte e realidade é quebrada, é transposta e a relação entre esses dois planos é tematizada no próprio interior do objeto artístico, configurando a metalinguagem em que ambos os textos refletem sobre sua própria natureza.

Conclusão

Na relação entre os contos e as telas, é possível perceber uma homologia no que se refere à utilização da moldura como procedimento estruturador e dinamizador de linguagens, espaços e tempos numa mesma superfície.

No conto “Noturno Amarelo”, pode-se perceber uma linguagem enfática e metalingüística que se emoldura na superfície textual levando para ela diferentes tempos e espaços narrativos, diferentes vozes. Neste conto há dois tipos diferentes de emolduragens: uma em que a linguagem, elevando-se a estrutura auto-reflexiva, plasma-se como objeto autônomo e outra em que uma história atua como base para introdução de outra ou para a introdução de diferentes pontos ou diferentes vozes.

De forma análoga, por meio da utilização da moldura no interior da tela em “Carta Branca”, René Magritte plasma a visão simultânea de espaços e tempos diferentes, capta momentos diversos do movimento e transforma-os em um único espaço e tempo na superfície da tela.

Neste par de conto e tela, a moldura é elemento estruturador que permite a confluência de espaços e tempos diversos na construção de uma visão única da realidade, instaurando um objeto estético que afirma sua autonomia em relação à realidade externa.

Em “A Caçada” e “A Condição Humana” a questão da moldura é tematizada revelando o caráter metalingüístico das obras. Aqui o problema da moldura aparece como barreira tênue, ligando, de maneira não mimética mas expressiva, arte e realidade.

A arte se faz de linguagem e a única maneira de atingir o real é pela linguagem, pelo enredamento nas tramas do conto ou pelo olhar pela janela.

Referências Bibliográficas

BOUDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 21-28.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado*: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

WELLEK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

¹ **Ana Paula DIAS RODRIGUES, Mestranda**

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista (UNESP – São José do Rio Preto)

E-mail: anapdr@bol.com.br