

A personagem na pintura e a pintura da personagem: encontros com Matisse e Lautrec em *The Buenos Aires Affair*.

Prof. Ms. José Jacinto dos Santos Filhoⁱ (UFPE)

Resumo:

O romance The Buenos Aires Affair, de Puig, apresenta-nos uma personagem central cujo perfil é traçado à semelhança de uma pintura fauve, a exemplo das telas de Matisse na sua primeira fase, ou de uma pintura pós-impressionista, como os quadros de Lautrec. Assim, nossa análise da citada obra puiguiana objetiva discutir a construção da protagonista, tendo em vista sua aproximação com os artistas mencionados. Para este fim, recorreremos a teóricos como Merleau-Ponty, Douglas Mannering, Nathaniel Harris, Langer, Bella Josef e outros que respaldarão nossos argumentos. A partir de comparações entre narrador e pinturas, desenvolveremos nossa leitura, entendendo que há um movimento na narrativa equivalente ao de um pintor diante de seu quadro. O narrador arma seu cavalete e põe na sua tela as palavras tiradas de uma paleta coloridamente dramática, e vai acentuando os tons a cada tensão experienciada pela personagem principal da trama.

Palavras-chaves: personagem, pintura, narrativa, Matisse, Lautrec

Introdução

O pincel tem seu movimento articulado pelo pintor espalhando manchas coloridas pela tela, as quais expressam o desejo do artista de expor o mundo que advém de seu olhar. O escritor, por sua vez, articula movimentos em sua pena para que esta, a partir das linhas que dão o traço da letra sobre o papel, forme palavras que exponham um mundo que se desenvolve a partir da imaginação e da práxis do articulador de palavras. Assim, acreditamos que, tanto o pintor quanto o escritor, ambos movimentam-se apoiados em seus respectivos suportes para expressar através dos signos as emoções e sensações vividas.

Acompanhemos os movimentos dos artistas com os seus respectivos instrumentos de criação. O pintor move o pincel umedecido de tintas e vai espargindo-as na tela a partir de um recorte que ele faz de uma cena, tratando-a com zelo e espanto como se ela abrisse-lhe a janela de outro mundo. Mundo que ele passa a habitar juntamente com as cores de sua paleta. O escritor, por sua vez, movimenta a pena traçando linhas que alicerçam palavras, frases, orações, as quais constituirão um mundo no qual ele aportará e se sentirá partícipe. Assim, escritor e pintor, ao que nos parece, têm muito em comum. Neste tom criador, Puig, em *The Buenos Aires affair*, desenvolve na sua narrativa este misto de escritor-pintor ao construir suas personagens neste romance.

Passemos, pois, a algumas considerações teóricas acerca do proposto neste ensaio.

Quando falamos de Literatura, não podemos nos esquivar de discutir sua natureza sógnica de fazer vir imagens das imagens que trazemos conosco a partir de nosso repertório de experiência e conhecimento de mundo. A literatura nos dá aquilo que já se encontra em potencial em nós, que são nossas histórias, práticas sociais, ideologias, tudo aquilo com o qual nos relacionamos para perceber, conhecer e apreender o mundo. Afirma-nos Merleau-Ponty (2002. p.28): “Afim, compreendo o que me dizem porque sei de antemão o sentido das palavras que me dirigem, e enfim só compreendo o que já sabia, não me coloco outros problemas senão os que posso resolver.”

Respalhando-nos nesta afirmativa, o mundo que se descortina a partir da leitura do texto literário é consonante ao que vivemos, portanto entendemos o mundo da literatura porque este já se encontra no nosso imaginário. A leitura de um texto literário aguça nossos sentidos e nos permite ver muito mais do que caracteres sobre o papel, mas imagens que povoam nosso imaginário. A literatura é representação que nossa imaginação permite criar, isto é, “o que a imaginação pode representar para o sujeito – ou para o imaginário da sociedade – não é nesse caso mais que perpetuação daquilo que é.” (CASTORIADIS, 2007. p.133) Assim, a literatura não é o mundo empírico, mas é o mundo ao qual temos acesso a partir de nossa imaginação.

Mas onde queremos chegar com estas breves considerações acerca da Literatura? Discutir que a literatura, como instrumento de representação artística, abarca outras manifestações imaginativas como, por exemplo, a arte pictórica. O texto literário é de caráter intertextual, assim sua “intertextualidade é dialógica, pois ela se manifesta a partir do diálogo que um texto mantém com outro texto ou textos.” (SANTOS FILHO, 2007. p.62) Então, percebemos que a narrativa puigiana em foco permite-nos estabelecer relações com outras artes por manter tal diálogo.

É importante frisar que literatura é Arte e, como tal,

[...] instaura um mundo e permite ao homem manifestar-se em toda a sua plenitude. Está explicado porque uma reflexão sobre a literatura não pode ser uma reflexão apenas literária. No silêncio que instaura como lugar do desejo, seu estatuto é o do fim em si mesmo. Seu compromisso é com a palavra que expõe o mundo.

(JOSEF, 2006. p.27)

O objeto de estudo desta escrita é arte que se desdobra em outras artes, eis a metatextualidade que se justifica pela reflexão de um texto em outros textos, ou signo gerando signos que se relacionam.

Conheçamos um pouco do romance de Puig:

A história se passa parte na Argentina e parte nos Estados Unidos. Gladys Hebe D’Onofrio é uma artista plástica, filha única, que se dedicou desde garota ao estudo das artes. Ganhou uma bolsa de estudo e foi viver nos Estados Unidos. Lá ela desenvolve suas pesquisas, mas, visando outras prioridades, abandona temporariamente o trabalho artístico e se dedica a juntar dinheiro para ter sua independência no país americano. Passa a trabalhar como secretária em uma companhia de importação e exportação. Foi vítima de violência sexual quando, reagindo ao algoz, foi espancada e perde assim um olho, passando a usar óculos escuros permanentemente. Com crises nervosas, retorna a Buenos Aires para se recuperar. Já em Buenos Aires, conhece Leopoldo Druscovich, dono de uma revista de artes, com o qual se envolve e passam a ter um relacionamento amoroso.

Encaminhem-nos à análise.

Pintando as personagens

A narrativa inicia seu curso chamando a atenção do leitor para a incidência da luz no cenário onde se encontram as personagens da trama. Uma luz de sol de inverno que reflete uma paisagem com certa tensão, fazendo-nos perceber que estamos num local que, de certa forma, nos comunica o estado emocional das personagens. Observemos os fragmentos do romance:

Um pálido sol de inverno iluminava o lugar assinalado. (...)
O céu estava nublado, mas aquilo era comum no inverno em Playa Blanca, a pequena localidade balneária do Atlântico sul. (...)
Irritada, passou em rápida revista suas sucessivas desgraças: a morte do marido, a longa estada de sua filha única na América do Norte, a queda do poder aquisitivo de sua aposentadoria, a chamada dos médicos de Nova York, à volta com Gladys doente. (...)

(PUIG, 2005. p.8-9)

A luz é um poderoso recurso técnico da pintura e, por ela, identificamos os contrastes de *claro/escuro*. O artista utiliza-se desta técnica com a finalidade de evidenciar a partir desse efeito da incidência de luminosidade sobre os elementos expostos na tela volume, avanço, recuo. E falando de contraste, Gomes Filho (2003. p.62) diz que

Em todas as artes, o contraste é uma poderosa ferramenta de expressão, o meio para intensificar o significado e, portanto, para simplificar a comunicação.
O contraste é também uma contraforça à tendência do equilíbrio absoluto, ele desequilibra, sacode, estimula e atrai a atenção.

É bem verdade que na literatura tais efeitos só poderão ser alcançados pela força imaginativa do leitor a partir dos elementos imagéticos sugeridos pela obra literária. Os elementos sógnicos constituem-se em fatores decisivos para a construção da ambiência e perfil das personagens de uma narrativa. Por intermédio dos signos, o leitor chega ao espaço da narrativa sem ser esse espaço o da experiência, mas é aquele que se identifica no universo imaginativo de quem lê.

No romance de Puig, o narrador apresenta-nos as personagens à beira mar, que sugere tranqüilidade, mas esse espaço é transformado pela preocupação de Clara Evelia, mãe de Gladys, com o estado de saúde da filha; e pela instabilidade emocional de Gladys. Assim, quando o narrador descreve o tipo de luz que ambienta o espaço e as personagens, percebemos que esta luz acentua a tensão vivida pelas personagens.

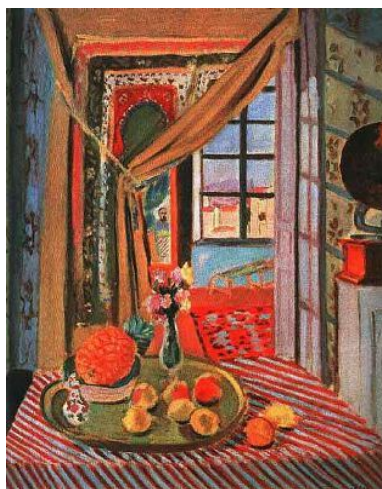
Agora acompanhemos a profusão de cores e de elementos táteis que o narrador nos faz imaginar em função dos objetos que ele nomeia no ambiente onde se encontram algumas personagens:

Os pés descalços pisam um tapete quadriculado de juta de cor natural. A juta trançada é ligeiramente áspera ao tato, cobre em parte o assoalho de madeira encerada muito lisa e, portanto, escorregadia. Mas a superfície mais polida é a de um cinzeiro de cristal francês. Também são suaves ao tato uma jarra de cerâmica pintada a mão com esmalte, a fazenda – mistura de seda e fibra sintética – que cobre os sofás, os azulejos e a louça sanitária do banheiro, a pele dele nos lugares onde não cresce cabelo – costas, ombros, nádegas, parte do peito – e quase toda a pele da mulher imóvel na cama. A superfície mais áspera é de um quadro de autor contemporâneo, da escola tachista, cujos coágulos de pintura configuram relevos granulados e até pontudos; suas cores predominantes são o amarelo e o preto. Há vários outros quadros no apartamento, entre eles um de dimensões inusitadas – dois metros de altura por dois de largura –, quase totalmente ocupado por um círculo cor de anil em fundo cinza. Contra uma das paredes – todas pintadas de branco – há uma cama patente, os lençóis azul-claros têm uma guarda azul e os dois cobertores são marrom-claros.

(PUIG, 2005. p.18)

Como podemos notar, no trecho da narrativa acima, o narrador provoca toda uma sensação tátil e visual convocando o leitor a também pintar em sua tela mental o espaço e objetos expostos. É possível tocarmos e vermos o colorido esboçado em nossa imaginação. O narrador instiga o sistema sensorial do leitor a fim de que ele chegue ao espaço de suas personagens. E se chega ao espaço e às personagens pela “imagem visível” no texto narrativo, isto é, a visibilidade se permite pelo “arranjo” da narrativa. Langer (1980. p.50) diz que “uma imagem é, efetivamente, um ‘objeto’ puramente virtual.” Porque, segundo ela, a imagem é um ser inteiro. O arranjo imagético nessa narrativa leva-nos a uma interação, a nos relacionarmos com ela a ponto de invadi-la porque ela nos conforta pelo deslocamento e equilíbrio de seu enunciado. A literatura é uma criação, assim “a semelhança de vida é simplesmente o modo pelo qual os eventos virtuais são feitos.” (LANGER, 1980. p.254)

Observemos a imagem de uma pintura de Matisse a seguir:



Matisse. *Interior at Nice* - 1921

Na ilustração acima da tela de Matisse, a importância concedida ao ambiente retratado se evidencia pelos elementos que o compõem. Os espaços nunca estão vazios, eles têm sempre a riqueza dos objetos que os preenchem. Os objetos com suas formas e cores carregam a marca de quem os dispõe nos seus espaços. E Matisse expõe os objetos e nos provoca os sentidos para percebermos o significado que eles representam. Mas não são os objetos que tomam Matisse, sim as formas e cores vibrantes, brilhantes e puras que invadem toda a tela. De acordo com Mannering (1982. p.27) “para Matisse fauvista, a pintura se tornou um arranjo de cores e sombras em uma superfície plana – atitude essencialmente moderna para um trabalho de arte”. Assim, “todos os objetos, todas as figuras focalizadas por Matisse são apenas um pretexto para constituir composições formalmente impecáveis.” (CIVITA, c1967) Nessa mesma atitude, o narrador-pintor da obra puiguiana não se satisfaz com meras referências às coisas nem aos personagens, ele os colore fazendo-os brilhar como na passagem abaixo:

(...) No resto do corpo, não se percebem marcas de violência, tais como hematomas roxos ou feridas com sangue coagulado vermelho-escuro. (...) Há também manchas de umidade no teto, em vários tons de verde, e debaixo da pia do banheiro, onde a capa de reboco e pintura, com fendas, está por demais sombreada pela poeira

aderida, que não se tira durante operações de limpeza devido ao temor de aumentar as fendas. (...) Também na cozinha há um pedaço de algodão, junto de uma ampola de injeção de cor vermelha; em cima da mesma prateleira de mármore há outra ampola, mas quebrada e vazia, cujas paredes estão tingidas pelo líquido amarelo que continham.

(PUIG, 2005. p.19)

Ao que se pode observar, o narrador-pintor tece sua narrativa com cores como se estivesse pintando uma tela *fauve*, cujo caráter é selvagem, primitivo e instintivo; carregada de emoções e explosiva sensualidade colorida. Essa é uma narrativa que quer ser vista a partir da visibilidade pura das cores que qualificam as coisas e as personagens. Assim, além da relação com o fauvismo, no primeiro exemplo da passagem do romance de Puig, o narrador-pintor cita um nome de um movimento artístico de após Segunda Guerra Mundial, o tachismo, cujo nome advém do francês *tache* que quer dizer “mancha” em português. Pelo caráter metatextual da narrativa, afora referências a outras manifestações artísticas, o narrador-pintor também age como se fosse um pintor tachista quando se refere às manchas e fendas. Mas o que prende a atenção do narrador ao tachismo é o efeito plástico que as cores e texturas provocam. Ele vai narrando-pintando na narrativa as manchas que vão se sobrepondo em camadas formando texturas e deixando expostas as marcas das fissuras sobre sua tessitura.

Um ponto a ser ressaltado na obra de Matisse é a presença, em alguns de seus trabalhos, do quadro dentro do quadro, menção explícita do diálogo que a sua “pintura” mantém com a pintura. E, como vemos na narrativa em pauta, o narrador-pintor narra-pintando o quadro dentro do quadro a exemplo de Matisse como podemos perceber no destaque da narrativa no primeiro exemplo.

Na medida em que o narrador-pintor vai construindo a personagem central da trama, Gladys, ele vai intensificando suas características a partir do universo fauvista, evidenciando mais a relação com tal estilo e com um de seus representantes, Matisse. O narrador anuncia no capítulo sete do romance que a protagonista se encontra ao lado de seu amante, enquanto este dorme, e ela se põe a imaginar uma entrevista que está dando a uma revista de moda:

(...) Tudo aquilo passou por minha mente como um raio escuro e o novo dia, de um instante a outro, lançou uma luz quase diurna. O fogo do cigarro tornou-se menos brilhante, a sombra adquiriu os contornos e cores de Leo Druscovich. Contornos fortes, cores amáveis.

R: Como naquelas paisagens de Nice, do nosso prezado Henri Matisse?

G: Translúcidas, empapadas de branco. (...)

(PUIG, 2005. p.127)

Gladys tem um caráter selvagem, primitivo e instintivo. Ela age tomada pelo impulso, e um brilho sensual a governa. A protagonista é expressiva e não se furta aos apelos da emoção. Como podemos ler no trecho do romance a seguir:

Nova York

Gladys agia estimulada pela notícia do novo rompimento entre Bob e a esposa, depois de uma curta reconciliação. No fim de um jantar de negócios, no segundo dia de sua missão em Nova York, Gladys propôs a Bob que subisse a seu quarto quando o jovem a acompanhou até a porta do hotel. Bob aceitou e, quando estavam no quarto, ele a beijou com receio. Gladys tremia. (...) Bob perguntou-lhe se era

virgem. Gladys assentiu e o jovem despediu-se dizendo que no dia seguinte falariam no assunto.

(...) Gladys teve de descer ao bar do hotel no andar térreo. Estava no balcão um cavalheiro de olhar bondoso e traje impecável: quando o isqueiro de Gladys falhou, aproximou-se dela e lhe perguntou se não trabalhava nas Nações Unidas. Gladys teve a tentação de mentir e respondeu que sim. (...) Quando Gladys se levantou, o cavalheiro acompanhou-a até a porta de seu quarto. Uma vez ali, segurou-lhe a mão e a beijou com ternura. (...) entraram, o cavalheiro sentou-a em cima de seus joelhos e a cobriu com seus braços longos de raça saxônica. (...) Com seu olhar diminuído, mas atento. Gladys seguia todos os movimentos do cavalheiro.

(PUIG, 2005. p.48-49)

Como vimos, Gladys é pura nos seus desejos, mas pouco a pouco vai se enchendo de vigor instintivo e explode em sensualidade, deixando-se seduzir por um estranho num bar de hotel. O narrador-pintor vai pincelando a imagem de Gladys cada vez mais intensificando seus traços e cores vibrantes de mulher que esbanja voluptuosidade.

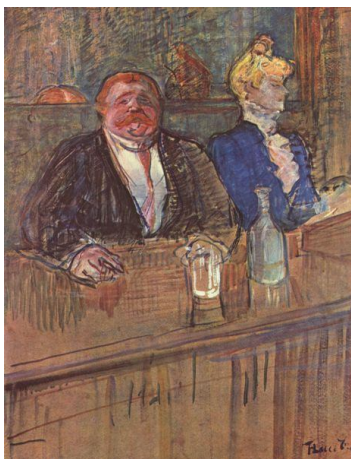
Durante o desenvolvimento da narrativa, o narrador-pintor não só envereda pelo universo matissiano, mas também busca em Toulouse-Lautrec elementos que enriqueçam tanto a personagem central da trama como também a personagem Leopoldo Druscovich que contracenava com Gladys. Em relação à protagonista, o narrador passa então a mostrar uma personagem sofrida, perturbada e frustrada, que se relaciona com vários parceiros a fim de preencher o vazio deixado pelo primeiro amante. Acompanhemos o trecho do romance abaixo:

Problemas nervosos

Desde essa época até sua volta à Argentina, quatro anos depois, Gladys teve relações sexuais com seis homens na ordem seguinte: 1) Francisco ou Frank, contínuo da firma onde trabalhava, um jovem mulato porto-riquenho casado e pai de três filhos; 2) Bob, seu antigo chefe em Washington; 3) Lon, um pintor de raça negra a quem conheceu durante uma arriscada excursão solitária a um teatro *off-Broadway*; 4) Danny, estudante de história da Universidade de Washington, de passagem por Nova York para as festas de Páscoa, e portador de um presente de Mary Ann; 5) Ricardo, mexicano desempregado que Gladys conheceu em Acapulco durante suas férias; 6) Pete, marido de uma vizinha de andar.

(PUIG, 2005. p.50)

O procedimento do narrador-pintor é de desenvolver uma narrativa apenas com o que é essencial a exemplo do que acontece com Toulouse-Lautrec e, de acordo com Harris (1981. p.8), “Toulouse-Lautrec não seria Toulouse-Lautrec sem o seu traço incisivo e a sua luta no sentido de simplificar tanto o traço quanto a cor, de maneira que apenas a essência de uma cena seja mostrada.” É assim que notamos o procedimento do narrador quando procura enfatizar o que de fato é relevante a respeito da personagem compondo-a de acordo com o seu ponto de vista. Vejamos a imagem de um dos trabalhos de Toulouse-Lautrec:



Toulouse-Lautrec. *No Bar* -1898

Esta cena do quadro de Toulouse-Lautrec, *No Bar*, nos diz bem o que destaca Harris (1981) a respeito do artista. Um pintor que traz o cotidiano de personagens comuns da sociedade de seu tempo, destacando o que é pertinente como nesta cena apresentada com traços simples, cores brilhantes, mas só o essencial é posto em destaque. Ele chama a atenção do expectador para as figuras centrais da tela quando lhes acentua as cores e torna difuso o espaço onde as ambienta. Técnica muito parecida como as que vemos hoje no cinema e na fotografia, o *zoom*, que busca o ponto de interesse e o enfatiza, desfocando os outros elementos da imagem. Um ponto importante a destacar nesta tela de Toulouse-Lautrec é a aproximação desta cena com o fato ocorrido com Gladys, no momento em que ela desce de seu quarto de hotel para ir ao bar tomar um drinque e lá se encontra com o cavalheiro saxônico. Esta é uma evidência do quanto o narrador-pintor dialoga com o pintor em referência, como por exemplo, na passagem a seguir:

...quando eu era pequeno, aquela história de “Lili Marlene”. E com isso já pode ter uma idéia... Depois, quando eu usava calça comprida, aborreceu-me que Toulouse-Lautrec ficasse na moda, porque os americanos fizeram um filme sobre a vida dele (fecha os olhos). E me dá medo que uma coisa bonita possa cansar um dia. Quer dizer que a gente não pode ter certeza de nada. Nem da obra-prima guardada num museu. Um momento... já me lembro da canção que aquela mulher no hospital cantava, e ela era uma grande dama, mas para que os soldados tenham mais carinho por ela... ou antes, confiança...

(PUIG, 2005. p.140)

A personagem Leopoldo Druscovich, em suas divagações durante uma visita ao seu médico, pronuncia o texto acima numa referência explícita ao artista francês. Mas a relação de Leopoldo vai além de uma simples citação, ele tem atitudes na vida próximas ao pintor, pois era um freqüentador de bares e bordéis e se relacionava com prostitutas.

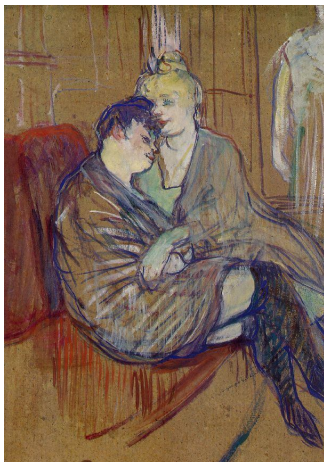
Outra cena muito próxima a Toulouse-Lautrec na narrativa puiguiana é percebida no momento em que Gladys, de passagem em Buenos Aires por conta da morte de seu pai, reencontra-se com Alicia, companheira de estudos:

(...) Ela se apresentou com uma amiga de pronunciado aspecto boêmio, e diante do assombro de Gladys, quando sua mãe saiu do quarto, as duas mulheres abraçaram-se e lhe comunicaram que eram muito felizes juntas. No encontro seguinte, Alicia confessou a sua antiga companheira de estudos que as mulheres sempre lhe

interessaram sexualmente e que aquela prolongada história de amor com um homem casado tinha sido verdadeira, com a única diferença de que em vez de um homem tratava-se de uma mulher.

(PUIG, 2005. p.45)

Conforme Nathaniel Harris (1981. p.58), “estranhamente, o lesbianismo também estava notadamente presente no mundo de divertimentos que tinha tanto fascínio para Toulouse-Lautrec. Atentemos para a imagem abaixo:



Toulouse-Lautrec. *As Amigas* - 1892

Como se vê, a cena de duas amigas é uma das muitas figuras do espírito *voyeuristic* e também erótico do pintor. Segundo Harris (1981), tais cenas são as mais afetivas que se têm dos prostíbulos que Toulouse-Lautrec já pintou, pois, em algumas pinturas, ele retrata as mulheres com certa frieza, sem sentimentalismo ou moralismo.

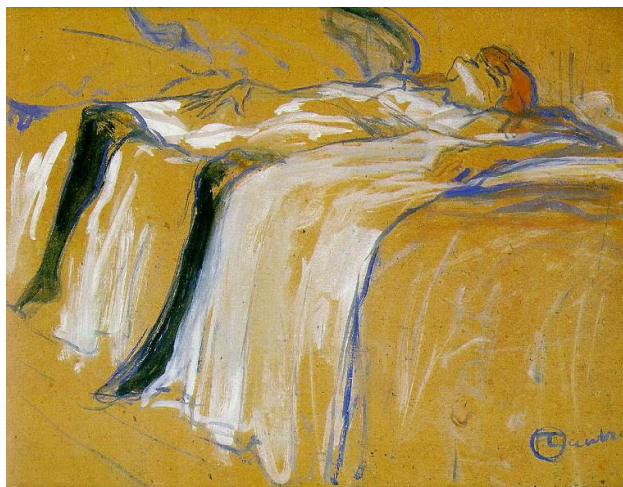
Noutro contexto, mas numa relação com a pintura de Toulouse-Lautrec, o narrador-pintor tece a personagem Leopoldo que também age com frieza em relação às mulheres, pois, na maioria das vezes, ele se relaciona com elas só no intuito de satisfazer seus prazeres sexuais, isto em virtude da compulsão sexual que ele possui. O erotismo e a sensualidade são características da obra puiguiana em destaque. Na narrativa, ainda em diálogo com o pintor pós-impressionista, a protagonista, no capítulo 4, está sozinha no seu quarto e começa a fantasiar momentos de intimidades com seus amantes, passando a se masturbar. A cena é desenvolvida num longo capítulo quando o narrador-pintor descreve o ato de Gladys em nota de rodapé:

(...) A poucos quarteirões dali, o monobloco de vinte andares e trinta apartamentos por andar, duas vezes três seis chegam a seiscentos, e se o rapaz com o presente na mão perdeu sua anotação com o número do apartamento deve recorrer ao zelador do edifício que pode ter saído.¹ (...)

¹Gladys introduz uma das mãos por debaixo da camisola e acaricia as coxas.

(PUIG, 2005. p.60)

Esta cena nos lembra uma das telas de Toulouse-Lautrec, *Seule*, que traz uma mulher deitada na cama e, de olhos fechados, toca sua coxa.



Toulouse-Lautrec. *Seule* - 1896

Considerações finais

Ao longo do desenvolvimento deste ensaio, tivemos como preocupação central analisar como o narrador no romance *The Buenos Aires affair* desenvolve as personagens da trama. Pelo que apontamos, é como se o instrumento de criação artística do escritor fosse um pincel e não uma pena. Entretanto, seu domínio do ofício da arte que abraça, não lhe deixa distanciado das relações estabelecidas com as outras artes. Quem faz literatura não se distancia do caráter de arte que ela representa. E essa representação artística expande os seus atributos com o diálogo mantido com as outras manifestações artísticas. Assim, como declara Souriau (1965. p.7), “nada mais evidente que a existência de uma espécie de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas no mesmo templo. Se não servem às mesmas divindades, servem desde logo a divindades análogas.” (Tradução nossa)¹.

Percebemos que a narrativa puiguiana não subestima o trabalho do pintor, pois, como nos adverte Merleau-Ponty (2004. p.85), “os escritores não devem, aqui, subestimar o trabalho, o estudo do pintor, esse esforço tão semelhante a um esforço de pensamento e que permite falar de uma linguagem da pintura.” Uma linguagem que se valida nos esforços dos que a operam, tratando com signos que traduzam o pensamento ou visão de quem cria. Ambas são manifestações da linguagem – literatura e pintura – instrumentalizadas com ferramentas específicas, mas o desejo é apenas um – criar um mundo. Mundo que se imagina, que se vê, que se percebe. A partir do movimento empreendido na literatura e na pintura compreendemos suas equivalências. E no romance em análise, percebemos que os imbricamentos de uma arte na outra, fortalece a malha da criação.

Referências Bibliográficas

- [1] CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- [2] CIVITA, Victor (Ed.). **Henri Matisse**. São Paulo: Abril Cultural, c1967.

¹ “Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divindades, sirven desde luego a divindades análogas.” (SOURIAU, Étienne. **La correspondencia de las artes**. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. p.7)

- [3] GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 5. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- [4] HARRIS, Nathaniel. **A arte de Toulouse-Lautrec**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.
- [5] JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2006.
- [6] LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [7] MANNERING, Douglas. **A arte de Matisse**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982.
- [8] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- [9] _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- [10] PUIG, Manuel. **The Buenos Aires affair**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- [11] SANTOS FILHO, José Jacinto dos. **O espaço na narrativa literária e fílmica em o beijo da mulher-aranha**. Recife: O Autor, 2007.
- [12] SOURIAU, Étienne. **La correspondencia de las artes**: elementos de estética comparada. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Figuras:

- [1] MATISSE, Henri. **Interior at Nice**. 1921. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Paris/Metro/6438/matinic2.jpg>>. Acesso em: 17 maio 2008.
- [2] TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. **No Bar**. 1898. Disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/85/Henri_de_Toulouse-Lautrec_013.jpg/467px-Henri_de_Toulouse-Lautrec_013.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Henri_de_Toulouse-Lautrec_013.jpg&h=600&w=467&sz=61&hl=pt-BR&start=1&um=1&tbnid=2EhT9LvXFV8kNM:&tbnh=135&tbnw=105&prev=/images%3Fq%3DToulouse-Lautrec%2Bno%2Bbar%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR>. Acesso em: 17 maio 2008.
- [3] _____. **As Amigas**. 1892. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/toulouse-lautrec/>>. Acesso em: 17 maio 2008.
- [4] _____. **Seule**. 1896. Disponível em: <<http://www.galerie-arts.com/boutique/index.html?lang=fr&target=d25.html>>. Acesso em: 17 maio 2008.

Autor

ⁱ José Jacinto dos Santos Filho, Prof. Ms. em Teoria da Literatura
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
E-mail: jacintodossantos@gmail.com