

Maria Imaculada Cavalcante  
Sidney Barbosa

---

LUGARES E ESTAÇÕES DA LITERATURA E  
DA PINTURA NO ROMANCE MODERNO



LUGARES E ESTAÇÕES DA LITERATURA E  
DA PINTURA NO ROMANCE MODERNO



Universidade Federal de Goiás

**UFG**

*Reitor*

Edward Madureira Brasil

*Vice-Reitor*

Eriberto Francisco Bevilaqua Marin

*Diretor do CAC/UFG*

Manoel Rodrigues Chaves

*Coordenadora do Departamento Editorial CAC/UFG*

Regma Maria dos Santos

*Conselho Editorial*

Antônio Fernandes Junior, Cleves Mesquita Vaz, Eliane Aparecida Justino  
Gleyce Alves Machado, Ivânia Vera, Maria Aparecida Lopes Rossi, Nádia Campos Pereira,  
Regma Maria dos Santos, Thiago Jabur Bittar

Maria Imaculada Cavalcante  
Sidney Barbosa

---

LUGARES E ESTAÇÕES DA LITERATURA E  
DA PINTURA NO ROMANCE MODERNO

Uma leitura de  
*O retrato de Dorian Gray*  
*Oceano mar*  
*Meu nome é vermelho*





**Agradecimentos**

Universidade Federal de Goiás

Campus Catalão

Departamento de Letras – CAC/UFG

Departamento Editorial do Campus Catalão – Depecac

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”

Campus de Araraquara

Departamento de Letras Modernas



## Sumário

- 9 Introdução
- 19 Capítulo I  
*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: a transfiguração do pictórico em literário
- 57 Capítulo II  
*Oceano mar*, de Alessandro Baricco: a operacionalização do pictórico no universo literário
- 101 Capítulo III  
*Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk: a face do sujeito pictórico oscilando entre o oriente e o ocidente
- 145 Referências



## Introdução

ESSA OBRA É O RESULTADO DE um projeto de pesquisa ligado a um Estágio de Pós-Doutorado, desenvolvido no período de agosto de 2009 a julho de 2010, na Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – Unesp, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara. A ideia dessa pesquisa partiu de uma palestra sobre pintura e sua relação com as diversas artes, proferida pelo professor doutor Sidney Barbosa em um Congresso de Literatura, na Universidade Federal de Uberlândia, no final do ano de 2008. A partir desse encontro iniciei o Estágio de Pós-Doutorado, tendo como supervisor o professor Sidney, e, juntos, desenvolvemos a pesquisa.

Ao elaborar o projeto, centramos nosso interesse em romances que apresentassem personagens-pintores e suas respectivas obras fictícias, com o intuito de analisar o processo de construção verbal de uma obra de arte que fosse a pura invenção de um escritor e não a descrição de uma obra existente. Optamos pela análise de romances de diferentes épocas, com o fim de observar a trajetória das duas formas de representação artística. Para isso, escolhemos: *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Oceano mar* (1993), de Alessandro Baricco; e *Meu nome é vermelho* (2004), de Orhan Pamuk.

Nosso objetivo primordial é analisar e redimensionar o papel da narrativa literária e da pintura, no quadro geral das artes, a partir do século XIX até a atualidade. Sob uma perspectiva histórica, procuramos compreender o espaço da representação da pintura nos romances escolhidos. Para uma melhor realização do trabalho proposto, essa obra foi organizada em três capítulos, com desenvolvimento de análise dos três romances, por ordem cronológica de edição.

A escolha dos romances se pautou, ainda, por sua construção inovadora, fazendo jus ao processo de inovação e transgressão das artes, observado a partir das vanguardas do final do século XIX. Ao longo desse século, a pintura produzida, principalmente nos seus últimos decênios, exerceu grande influência na literatura. Gonçalves (1997) afirma que, nesse período, os artistas passaram a estabelecer um maior contato entre si, alguns pintores e escritores tornaram-se amigos e discutiam questões estéticas a respeito da arte, no intuito de encontrar a própria identidade, “nisso residindo um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a *observar, colocar sua atenção no sistema vizinho*” (Gonçalves, 1997, p. 59; grifo nosso), não mais para repetir as mesmas formas, mas para estabelecer diferenças, em busca do estilo pessoal.

A correspondência entre as diversas artes e o esforço para a construção de uma nova estética e de um pensamento crítico provocaram uma maior aproximação entre os artistas. A partir dessa postura, a crítica mostrou-se interessada nos estudos comparados das diversas formas de representação artística. Nesse sentido, o uso da pintura como tema central, ou mesmo periférico, na literatura, tornou-se uma tradição. Grande parte desses estudos comparados relaciona-se com a poesia, mas há, também, uma intensa aproximação entre pintura e narrativa. Magalhães (1997) chega mesmo a afirmar que é na prosa que a pintura melhor se realiza. Para o crítico, foi a partir de 1774, com a publicação de *Werther*, de Goethe, que se deu o início do uso da pintura pela literatura. O romance inaugura “uma longa série de obras sobre a posição, ou exclusão, do artista – qualquer que seja a sua especialidade – na trama social [...], mas é na França que a explosão da pintura pela literatura deu os seus resultados mais importantes” (Magalhães, 1997, p. 71).

Na literatura francesa podemos citar como exemplo o conto de Balzac *A obra-prima ignorada* (1831), uma narrativa que apresenta o pintor ficcional Frenhofer, que dedica os dez últimos anos de sua vida a um esforço inútil para criar a sua grande obra-prima: o retrato de uma mulher que fosse a representação da perfeição formal. Mas não só na França vão surgir obras cujo tema é a pintura ou o pintor. Podemos citar outras famosas narrativas que abordam a temática do retrato, como: *O retrato* (1845), romance do russo Nicolai Gogol; *Mariana* (1896), conto do brasileiro Machado de Assis; *O retrato oval* (1945), conto do americano Edgar Allan Poe; *O pintor de retratos*, romance do brasileiro Assis Brasil (2001). O jogo intertextual entre literatura e pintura encontra-se, também, nos romances por nós analisados: *O retrato de Dorian Gray*, do irlandês Oscar Wilde; *Oceano mar*, do italiano Alessandro Baricco; e *Meu nome é vermelho*, do turco Orhan Pamuk. Essas obras têm em comum a temática voltada para pintura e a busca por novas representações.

O processo de transformação do objeto artístico, na sociedade moderna, estabeleceu uma maior aproximação entre as diversas artes. Hoje, com a divulgação e popularização da obra de arte, por intermédio da industrialização, da divulgação pela imprensa, rádio, cinema, televisão e pelo computador, essa inter-relação tornou-se mais intensa. A intertextualidade e a metalinguagem tornaram-se os elementos fundamentais para a compreensão dessa interação. Nesse sentido, a arte moderna se apresenta como linguagem de sofrimento que se prende a falar de si mesma e do próprio ato de criação, num jogo de metalinguagem que vem se enriquecendo com os diversos matizes em que ela se transforma ao concentrar-se em si mesma.

Outro aspecto que mereceu nossa atenção foi a dimensão histórica do processo de evolução da literatura e da pintura. A modernidade vem caracterizando-se pela crise em todos os segmentos - social, econômico, político, cultural, religioso, ético, estético e artístico -, interferindo na maneira com que o artista representa a realidade. A partir do século XVI, com o advento da Renascença e do Iluminismo, houve uma procura incessante por novos caminhos para a arte. A própria realidade deixou de ser estanque e eterna, tornando-se mutável e efêmera, não havendo possibilidade de retratá-la

fielmente, pois as rápidas mudanças desnortearam o artista diante desse mundo novo caracterizado pela permanente transformação.

O tempo histórico vai se tornando cada vez mais acelerado pela rapidez com que os fatos vão ocorrendo e tornando ultrapassados. O presente rapidamente transforma-se em passado e o futuro é sempre um vir-a-ser. No dizer de Octavio Paz (1984), nossa noção de tempo mudou em relação à tradição, justamente por tomarmos consciência histórica de que pertencemos a uma tradição. Para os antigos, a vida social constituía-se de rituais que se repetiam de geração a geração, em um tempo imutável. Já na modernidade, o tempo é sinônimo de mudança, nada é igual ao que foi ontem e nada se repetirá amanhã, cada dia é único e diferente.

Essa sensação de mobilidade, de constante transformação e de transitoriedade vai ao encontro da vida moderna, que é intensa e fugaz. Cabe ao artista captar esse momento fugidioso e o caminho para alcançá-lo está na experimentação e na invenção, colocadas como traço de originalidade. A literatura e a pintura passam a exercer um papel transformador em relação à realidade – o espírito da utopia, o sonho com um futuro melhor e mais verdadeiro.

Segundo Berman (1986), o que diferenciou o homem dos séculos anteriores do homem moderno foi a plena consciência das mudanças advindas em virtude dessa modernidade. No início da modernidade, o homem ainda se lembrava do que era viver em um mundo material e espiritual bem definido e sabia o que significava um período revolucionário e explosivo em todos os níveis de vida. “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização” (Berman, 1986, p. 16). Para o crítico, os estudiosos do século XIX compreenderam que a tecnologia e o novo modelo de organização social determinaram o destino da humanidade. Em meio a essas mudanças, compreender as manifestações artísticas torna-se, quase sempre, um trabalho difícil. Estudar as produções no campo da literatura e da pintura, a partir do século XIX, inclui verificar o grau de interseção entre o real e o imaginário, entre a razão e o sentimento, entre a adesão e a ruptura, pois os artistas, na sua relação “eu/mundo”, carregam suas obras de grande carga de subjetividade e de um profundo senso de imaginação e criatividade.

Diante dessas profundas transformações, influenciado pelas vanguardas artísticas do final do século anterior, o século XX avançou arrasadora e criativamente em todas as manifestações artísticas e prosperou

além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no *design*, em todo um setor de *media* eletrônica e em um vasto conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. O brilho e a profundidade da vida moderna. (Berman, 1986, p. 23)

As artes beneficiaram-se da modernidade. A busca pelo novo ampliou os horizontes criando formas variadas de expressão. Uma delas foi a crítica. Uma crítica que se deu contra o estado de massificação que se instalou na sociedade e se fez, também, por meios estéticos. O artista não se limitou apenas a negar e a reagir às novas tendências, também questionou os novos valores, não se sujeitando às imposições, demonstrando um profundo interesse pelas transformações do mundo em todas as esferas do saber. Um aspecto importante a ser mencionado é que o artista passou a ter plena consciência de sua importância e do papel histórico que desempenhava, compreendendo uma verdadeira revolução com a vitória do individualismo, do sentimentalismo e da sensibilidade.

Foi a partir do movimento renascentista que se deu a valorização do artista enquanto indivíduo, constituído como um ser único e capaz de reger sua criação e seu próprio destino, independente e solitário. A individualidade passou a se constituir em critério na modernidade. No século XVI surgiu a figura do artista independente, livre das exigências do patrão ou do mecenas, dono de seu destino e de sua arte, não mais se subordinando a um senhor, podendo criar obras de acordo com seu desejo e vontade. Desde então, a liberdade de expressão propiciou o avanço das artes, resultando no experimentalismo. A ideia de transgressão ao passado em direção a um futuro inédito redundou em uma arte em processo, aberta a constantes inovações.

No homem moderno a individualidade tem sido a sua própria essência. Ele, enquanto porta-voz de si mesmo, traz ao conhecimento de outros a representação de seu mundo individual, com todas as vicissitudes que o cercam. Segundo Octavio Paz (1984), para se atingir a modernidade basta que se negue a tradição, qualquer gesto em direção ao novo é um gesto moderno. Nesse sentido, o artista se lança nesse mundo novo como um transgressor, rompendo com a tradição, cheio de paixão, uma paixão vertiginosa, caracterizada pela negação e pela dessacralização do instituído.

No que se refere à pintura e à literatura, podemos dizer que as experiências individuais foram preponderantes. A peculiaridade de cada linguagem, tanto pictórica quanto verbal, tornou-se o campo de onde surgiram as novas experiências. Nesse momento, o romance rompeu com a linguagem tradicional, com a “pureza” do gênero, com a visão em perspectiva, criando novos procedimentos técnicos, formais e estéticos. Sobre esse aspecto, Mario Praz (1982) faz a seguinte afirmação:

a revolta contra a perspectiva tradicional que prevaleceu na pintura europeia desde a Renascença produziu as bem conhecidas interseções de tempo e espaço no cubismo: a apresentação simultânea, por Picasso, da vista de frente e de perfil de um rosto. Um paralelo desta mudança revolucionária será encontrado na deslocação da sequência temporal na ficção, de que exemplo mais notável é *The Sound and the Fury*, de William Faulkner. (Praz, 1982, p. 216)

Prevaleceu a valorização da fantasia, da falta de disciplina, do experimentalismo e da negação ao racionalismo. Essa nova concepção desprezou o conceito clássico de modelo ideal de beleza, não mais existindo um padrão a seguir. A partir de então, a obra de arte seria analisada por si mesma, propiciando ao artista uma independência, dando-lhe mobilidade para criar livremente sem ter de seguir qualquer regra preestabelecida.

A arte moderna nasceu marcada pela perda dos ideais que norteavam a vida das antigas civilizações. Antes do advento da modernidade a arte era uma, composta de princípios estéticos, temáticos e estruturais que norteavam os artistas. O conceito de belo, de perfeição artística dava a eles segurança,

definindo padrões estéticos e técnicos. A arte moderna rompeu com tudo isso, passou a ser dotada de autonomia: a base tanto do individualismo quanto do formalismo. A modernidade promoveu a dessacralização da arte, que se manifestou em um tipo novo de artista, que vem considerando o seu ofício como expressão da sua personalidade e não mais como uma contribuição anônima na construção do saber.

Esse artista promoveu a negação à tradição, procurando estabelecer outro sentido para a sua produção, buscando um novo conceito para a arte. Assumiu uma nova postura diante do fazer artístico, rompendo com as regras vigentes, desenvolvendo um espírito inovador de independência, ligado à exaltação das impressões pessoais. Não podendo reduzir-se em formas preestabelecidas, buscou novas realizações. O resultado dessa atitude gerou um sentimento de desajuste, pois não conseguiu realizar sua utopia, não se enquadrou na sociedade e, tampouco, quis ajustar-se a ela.

No processo de evolução das artes, pode-se dizer que hoje ainda enfrentamos o problema da subjetividade e lutamos para encontrar soluções que possam subvertê-la. O artista sente-se em perigo, ameaçado pelas transformações de um mundo concebido de forma fragmentária, incapaz de dar sentido à vida. O sonho de esperança, centrado na visão utópica de um futuro cheio de possibilidades, resultou em uma crescente infelicidade e incerteza quanto ao amanhã. Assim, a expressão máxima do homem moderno foi a *crise*. Por uma gama de motivos, tal crise vinculou-se ao estilo que o homem foi adotando sob as novas condições de vida.

O artista vive em um constante movimento de atração e repulsa diante de si e do mundo. O sentimento que o caracteriza é a solidão que, se por um lado aproxima os homens, também os distancia. A solidão é o sentimento comum que une a todos na mesma agonia. O fracasso da comunicação entre os homens é um traço da sociedade moderna. A falta de comunicação gera um sentimento trágico que vem marcando toda a literatura e pintura, desde o século XIX até a atualidade. O esfacelamento do homem moderno vem refletindo diretamente no esfacelamento da arte. Esse jogo complexo de desmantelamento resulta em uma tomada de posição em relação à arte, à crítica e à sociedade como um todo.

Podemos afirmar que essas questões atuam como fator preponderante nos romances escolhidos para estudo. A maneira de ver o mundo das personagens-artistas reflete a postura dos autores diante da arte. Percebemos aí, igualmente, a contraposição entre tradição e inovação. Temos a transposição, nos romances, de momentos históricos da pintura e da literatura, estabelecendo-se uma ponte entre o passado, o presente e o futuro das artes pictóricas e literárias.

Como exemplo de transformação, no romance de Wilde, o quadro que retratou Dorian Gray, uma obra de arte clássica, em consequência bela e perfeita, tornou-se disforme, assimilando a teoria do grotesco de Victor Hugo. A utilização do grotesco na arte é um elemento altamente inovador. Mario Praz (1982, p. 139) afirma que essa visão teria que esperar pelo “prefácio de Hugo a *Cromwell* para poder cogitar de semelhante liberdade”. O prefácio redigido por Hugo, em 1827, faz uma apologia ao grotesco, fazendo do feio “belo artístico”. Para Hugo (1988) o poeta não podia reduzir-se em formas preestabelecidas, mas promover o abandono dos moldes clássicos em busca de novas realizações e novos parâmetros estéticos. Questões como o grotesco, o fantástico, o satanismo e a desconstrução da arte retratista são elementos constantes na obra, confirmando a ruptura tanto do gênero romanesco quanto do pictórico.

*O retrato de Dorian Gray* conta a história de um jovem de alma pura e sensível que foi se transformando em um ser sem princípios e sem escrúpulos, alcançando todos os desejos almejados, manipulando as pessoas ao seu redor com sua beleza e sua personalidade persuasiva e falsamente ingênua. Na sua juventude foi retratado pelo pintor Basílio Hallward e, diante da perfeição da obra, Dorian Gray desejou manter-se belo e jovem e seu pedido foi atendido. O quadro envelheceu e transformou-se em uma imagem monstruosa, representando toda a personalidade pervertida do jovem, enquanto que para ele o tempo parou. Dorian Gray escondeu o quadro, matou o pintor e viveu uma vida de devassidão, só finalizando, no intuito de recuperar a inocência perdida, quando, ao tentar destruir seu retrato, destruiu a si mesmo.

No romance de Baricco, o desaparecimento total da imagem dos quadros pintados com água do mar, também, refletiu o esfacelamento da narrativa, caracterizada com uma mistura de contos encadeados, novela episódica,

romance epistolar, autobiográfico e outras modalidades narrativas. Baricco se apropriou das mais variadas técnicas da narrativa clássica para construir um romance inteiramente novo: o velho revestindo-se do novo. Lemos, ainda, a desconstrução da pintura levada às últimas consequências, apresentando o fenômeno da “desrealização” proposta por Rosenfeld (2006), pois o pintor Plasson passou por um processo de criação, em busca de um estilo; transformou-se em pintor experimental, levando a pintura abstrata às últimas consequências, criando telas completamente brancas, só possíveis de compreensão pela presença de um título.

*Oceano mar* conta-nos a história de vários personagens que viviam em uma estalagem em frente ao mar: algumas crianças estranhas, um pintor, uma mulher, um professor, um homem misterioso, uma jovem doente, um padre, um médico e um escritor. Dentre eles destacamos o pintor Michel Plasson que, no passado, foi um famoso retratista, mas cansado de pintar rostos resolveu se retirar para um lugar calmo, à beira mar. Todos os dias ele punha-se a pintar apenas o mar, desejando poder retratá-lo em toda a sua plenitude. Para alcançar seu objetivo passou a utilizar a água salgada do oceano-mar como tinta.

Já Pamuk tece uma discussão sobre a transformação da visão clássica das iluminuras e miniaturas orientais, sob a influência da pintura ocidental. As principais questões levantadas no romance são referentes à autoria e ao estilo, pois a assinatura do artista na sua obra, no Oriente do século XVI, era vista como uma transgressão, uma afronta ao Islã, uma manifestação egocêntrica do artista. Quanto ao estilo, era encarado como defeito, pois o artista deveria ser capaz de reproduzir com perfeição as obras dos grandes mestres. Questões de estética, o tempo todo, misturam-se com questões religiosas. A escolha do autor por um romance policial e histórico e o uso de vários narradores propiciam uma discussão sobre identidade e transgressão, já que o esfacelamento do narrador concorre para dificultar a compreensão da obra.

*Meu nome é vermelho* é uma narrativa com ambientação na Istambul do final do século XVI. A história gira em torno da confecção de um livro encomendado pelo Sultão. Contrataram os mais renomados miniaturistas para a realização da obra. Contudo, as ilustrações do livro deveriam seguir o

modelo dos venezianos e, por essa razão, foram surgindo entre os artistas divergências de caráter religioso e estético, visto que o Islamismo condenava a arte figurativa. Em meio a essas divergências aconteceu o assassinato de um miniaturista e do editor da obra. Durante as investigações dos assassinatos, sucederam-se muitas intrigas e discussões sobre religião, pintura e sobre a influência (negativa ou perversa) da pintura ocidental no Oriente.

Por meio desses romances, que constituem o nosso *corpus* de estudo, pudemos observar a evolução tanto da narrativa romanesca como da pintura. Ao longo da pesquisa, verificamos, por parte das personagens, uma tendência – vencer barreiras –, em busca da renovação e da transgressão ao cânone. Percebemos, ainda, o processo de evolução das duas artes, seu processo de esfacelamento e o rompimento com as formas clássicas de representação. Os três romances apresentam um interesse temático e estrutural particular pela pintura em si. No entanto, além da representação da pintura, temos também o processo de construção de cada um deles, que se dá de forma inovadora e ousada por mesclar e apresentar questões literárias e pictóricas de uma maneira tão singular.

Este estudo não pretende esgotar as questões levantadas, mas fazer uma leitura que focalize a trajetória do romance do século XIX para cá e, em especial, demarcar o lugar da pintura registrada no interior do próprio romance. Caracterizar o sentido da literatura e das artes plásticas na modernidade é assinalar a interação entre o visual e o verbal: a literatura seguindo a ‘audácia’ da forma ao se apropriar da pintura. É, também, fazer referência à rejeição acadêmica e enfatizar a liberdade de pesquisa. É, ainda, endossar a necessidade de ousar. E, por fim, é registrar a postura inovadora dos novos artistas. Podemos afirmar que o romance, desde o seu nascimento até a atualidade, tornou-se bastante diversificado e consolidou-se enquanto gênero representativo do mundo moderno. Na impossibilidade de retratarmos todos os seus aspectos, e por não ser esse nosso objetivo, traçamos, aqui, um rápido panorama, no sentido de facilitar a leitura dos próximos capítulos.

## Capítulo I

### *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: a transfiguração do pictórico em literário

NO FINAL DA IDADE MÉDIA, COM o advento da Renascença e do Iluminismo, iniciava-se a Idade Moderna e, com ela, um conjunto de mudanças na maneira de pensar o mundo passou a definir o homem e as artes em geral. Na literatura e na pintura o traço determinante dessa modernidade foi um movimento de transgressão aos moldes clássicos, que teve início no século XVI e consolidou-se no final do século XVIII, com o advento do Romantismo.

No intuito de romper com o individualismo e o excesso de subjetivismo do Romantismo, no século XIX irrompe o movimento Realista e Naturalista, preocupado com o momento presente, com o homem e as questões advindas da modernidade. A revolução realista na pintura e na literatura foi construída em torno dessa temática, sem grandes preocupações com a forma, como vinha acontecendo nos movimentos anteriores. Como resultado, os artistas começaram a representar temas do cotidiano, pintando e criando personagens comuns como trabalhadores braçais e da indústria, homens urbanos e camponeses. Não havia mais a preocupação com poses graciosas, linhas fluentes, cores impressionantes e temas clássicos – mitológicos, religiosos, históricos, patrióticos e edificantes.

A nova estética preocupou-se em representar a realidade humana em todas as suas dimensões: física, psicológica e patológica. “O complexo cultural da segunda metade do século XIX é dominado pelo *materialismo*, nas variadas formas: Positivismo, Determinismo, Evolucionismo, Cientificismo, Liberalismo, Ambientalismo, Progressismo, Contra-Espiritualismo, Anticlericalismo, Sociologismo, Ateísmo” (D’Onofrio, 1997, p. 377; grifo do autor). A sociedade passou a ser vista como um organismo vivo, devendo ser representada com precisão científica. Gustave Courbet foi um dos grandes representantes da pintura desse momento. O seu quadro intitulado “Os britadores” (1847) é um exemplo clássico dessa nova postura da arte realista. Venturi (1972) lembra que essa obra foi pintada um ano antes da revolução de 1848, que ocasionou o “Manifesto Comunista”, de Karl Marx. Contudo, a sua pintura não possui propósitos políticos, ele apenas procurava representar as injustiças. Seu propósito era o de mostrar

a sua virtuosidade realista; mas esta virtuosidade é posta a serviço de uma exposição retórica da miséria. Por outro lado, a atitude do jovem é de uma objetividade que tem algo de fotográfico, sem falar dos pormenores de reprodução dos utensílios de trabalho, que distraem o observador na unidade da cena. (Venturi, 1972, p. 135)

Essa visão realista da arte é a expressão de quase todo o século XIX, caminhando juntamente com as manifestações vanguardistas da época, tendo sido suplantada somente em suas duas últimas décadas, com a presença de uma arte experimental, de caráter abstrato, ligada à fantasia, sem qualquer compromisso com a realidade.

As primeiras manifestações dessa nova corrente literária se deram com Stendhal e Balzac, ao publicarem “os primeiros livros voltados a nossa própria vida, nossos próprios problemas vitais” (Hauser, 2000, p. 728). Segundo o teórico, o século XIX, no campo das artes, iniciou-se em 1830, momento em que os artistas começaram a provocar mudanças necessárias para o rompimento com a estética anterior. Em 1831, Balzac publicou *A pele de Onagro* e, em seu prefácio, teceu críticas aos românticos. Essa obra foi uma das precursoras do romance realista e naturalista, afirmando suas novas características:

o público, observa Balzac no prefácio para *A pele de Onagro* (1831), está *farto de Espanha, do Oriente e da história da França à maneira de Walter Scott*, e, como lamenta Lamartine, a era da poesia, quer dizer, da poesia *romântica*, é passado. O romance naturalista, a criação mais original desse período e a mais importante forma artística do século XIX, confere expressão, apesar do romantismo de seus fundadores, apesar do rousseuismo de Stendhal e do estilo melodramático de Balzac, ao espírito não-romântico da nova geração. Tanto o racionalismo econômico quanto o pensamento político, em termos da luta de classes, remetem o romance para o estudo da realidade social e dos mecanismos sociopsicológicos. (Hauser, 2000, p 730; grifos do autor)

Na concepção de Hauser (2000), o romance serviu bem à classe média, pois se transformou em “uma espécie de manual”, ajudando-a a compreender a sociedade em que vivia:

o naturalismo não tem por alvo a realidade como um todo, não a *natureza* ou a *vida* em geral, mas a vida social em particular, ou seja, aquela província da realidade que se tornou especialmente importante para essa geração. Stendhal e Balzac assumiram a tarefa de retratar a nova sociedade em mudança; o objetivo de dar expressão a suas novidades e peculiaridades levou-os ao naturalismo e determinou-lhes as respectivas concepções de verdade artística. (Hauser, 2000, p. 750; grifos do autor)

Stendhal e Balzac tornaram-se críticos severos da sociedade da época, principalmente da classe média burguesa em franca ascensão. Essa postura inovadora fez deles artistas progressistas e polêmicos, haja vista a *Comédia humana* de Balzac, que,

com os seus mais de noventa títulos, passou a constituir o paradigma do *romance burguês*, ou do *romance realista*, por ser o mais completo conjunto de descrições e análises da sociedade burguesa da França na primeira metade do século XIX. Trata-se de uma obra realizada por alguém que, embora membro participante e ideologicamente fiel à classe burguesa, declarava-se ‘escandalizado’ com a sua maneira de proceder, sobretudo com relação à moral corrupta, fixada apenas nas aparências e apegada exageradamente ao dinheiro, eleito o deus todo-poderoso dos novos tempos. (Barbosa, 2005, p. 6; grifos do autor)

O realismo burguês, iniciado por Balzac, espalhou-se por todo o ocidente, influenciando Flaubert, que publicou *Madame Bovary* (1857), marco

oficial do romance realista e naturalista na Europa. Segundo Adorno (2003), está em Flaubert a forma mais autêntica do romance tradicional, que se compara ao palco italiano do teatro burguês: “essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem” (Adorno, 2003, p. 60).

Nas últimas décadas do século XIX, o artista transforma-se em um revolucionário. A superação dos gêneros, o domínio do conteúdo sobre a forma, a valorização do romance, a supremacia do narrador sobre o autor, a criação de personagens mais humanos - e, em consequência, controversos -, a poesia enquanto autoexpressão, o fim da tragédia clássica e a criação do drama, a utilização do poema em prosa são algumas das questões que se apresentaram na literatura. A descoberta da perspectiva, a predominância da cor sobre o desenho, o jogo de luz e sombra, a rejeição à perspectiva, o aparente inacabamento da imagem na tela são alguns dos recursos que vêm sendo utilizados na pintura. A recorrência do exótico, a fragmentação como forma de composição, o experimentalismo, o abstracionismo, a negação como grande marca e a consciência crítica são recursos comuns às duas artes.

O traço característico desse final de século foi a “crise” que se instalou em todas as áreas do conhecimento, e a palavra que a expressou foi a “ruptura”. Como exemplo da produção literária romanesca desse período, inserimos o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1890). Na obra podemos observar as tendências de sua época: o conflito espiritual; a crítica à nova ordem social, política e econômica; a descrença em Deus e no poder público; o rompimento radical das artes. O caráter melancólico e negativo da realidade expressa na obra se dá pelo viés da ironia, ligado ao sombrio e ao grotesco.

O movimento de ruptura caracterizou-se por uma ação de revolta contra a norma, provocando o fascínio pelo ato de profanar. Um fascínio mesclado de pavor e revolta, com uma intenção anárquica de rompimento. O paradoxo entre o recato e o escândalo foi uma postura constante que se apresentou nas vanguardas artísticas do final do século XIX, consolidou-se no século XX com o Modernismo e vem se prolongando até os nossos dias.

Naquele momento, todas as transformações advindas dos séculos anteriores estavam alicerçadas: a aristocracia desapareceu da cena política e a burguesia se consolidou com a vitória da classe média; a indústria continuava em franco desenvolvimento fazendo com que o capitalismo comandasse a economia mundial; observava-se o progresso vertiginoso das ciências humanas, biológicas e exatas... Mas, como nem tudo pode ser perfeito, o grande problema estava na desigualdade entre a classe trabalhadora proletária, de um lado, e a classe média burguesa, de outro, gerando a luta de classes. A maioria dos escritores e artistas da época ficara a favor da classe trabalhadora oprimida:

deixam, portanto, de ser meros porta-vozes de seus leitores para tornarem-se, ao mesmo tempo, seus advogados e professores, e recuperam até uma parte daquela dignidade sacerdotal perdida desde longa data, a qual nem os poetas da Antiguidade nem os da Renascença haviam desfrutado, e muito menos os clérigos da Idade Média, cujos leitores eram eles próprios, simples clérigos que não tinham o menor contato com o público laico. (Hauser, 2000, p. 732)

No final do século XIX, o Realismo e o Naturalismo saíram de cena para dar lugar ao Impressionismo. Segundo Hauser (2000), o Impressionismo, em alguns aspectos,

representa apenas o desenvolvimento lógico do naturalismo. Pois se interpretarmos o naturalismo como significando progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da idéia abstrata para a concreta, experiência temporal e espacialmente condicionada, então a reprodução impressionista da realidade, com sua ênfase no instantâneo e no único, é uma realização importante do naturalismo. (Hauser, 2000, p. 899)

Se, por um lado, o novo movimento deu continuidade ao Naturalismo, por outro, a maioria das suas características eram inovadoras. Hauser (2000) afirma que o Impressionismo foi uma arte urbana, “não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico” (Hauser, 2000, p. 896). Esse foi um dos traços que o movimento retomou do Naturalismo. Contudo,

existia uma gama de outras características que o distanciaram dos movimentos anteriores, inovando a arte em todos os seus segmentos.

O Impressionismo foi uma experiência sensorial, principalmente por desenvolver uma “autonomia visual” e optar pela simplificação na representação do mundo. Ele propiciou o surgimento de outros movimentos de vanguarda que determinaram a produção artística do final do século XIX e início do século XX; dentre eles, podemos citar o Futurismo, o Dadaísmo, o Cubismo, o Surrealismo, o Abstracionismo e o Decadentismo. Este último nos interessa em particular por estar inserido nele o escritor irlandês Oscar Wilde.

O Decadentismo surgiu por volta de 1880, com o sentido de fatalidade e crise. Todo final de século traz perspectivas de mudanças, provocando esse sentimento de crise e nostalgia do passado, por essa razão a existência de um cansaço causado pelo excesso de objetividade do Realismo e do Naturalismo. Os artistas retomaram grande parte dos ideais românticos, principalmente no que se referia à busca pelo novo, à liberdade de criação, ao individualismo, à paixão, à transgressão e à ruptura com o instituído.

Os artistas do Decadentismo apresentaram-se como seres pessimistas, entediados, angustiados e descrentes. Esse desencanto diante do mundo resultou em uma arte crítica e carregada de ironia. Os conflitos e os desajustes sociais, a desilusão e a melancolia fizeram com que eles se envolvessem, de forma mais ou menos apaixonada, com os problemas da época. Aos moldes dos satanistas do Ultrarromantismo, o escritor decadente perdeu a confiança em Deus, nos homens e na sociedade, por isso procurou evadir-se da realidade por meio do prazer total. Prazer este conseguido pelo uso da sensualidade, do erotismo, de sensações perigosas e extravagantes. No dizer de Hauser (2000),

os homens são tomados por um verdadeiro frenesi de mudança e desintegração – por um sentimento que tampouco é inteiramente novo, mas muito mais forte do que em qualquer outra época pregressa. As analogias com o rousseuismo, o cansaço byroniano de vida e a paixão romântica pela morte são óbvias. É o mesmo abismo que atrai tanto o romântico quanto o decadente, o mesmo prazer na destruição, na autodestruição, que os embriaga. Para o decadente, porém, *tudo é um abismo*, tudo está impregnado de temor

da vida, de insegurança: *Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où* [Tudo cheio de um horror indefinível, levando sabe-se lá para onde], como diz Baudelaire. (Hauser, 2000, p. 915; grifos do autor)

Todo esse preâmbulo tem como objetivo situar historicamente a produção literária de Oscar Wilde, principalmente o romance em estudo, visto que ele possui traços marcantes do Decadentismo. O que pode ser observado nas atitudes das personagens Dorian Gray e Lord Henry Wotton é que eles se sentem embriagados pela destruição dos valores morais, envolvendo-se em toda espécie de vícios condenados pela sociedade burguesa, falsamente moralista. Contraventor também foi Oscar Wilde, sendo condenado por sua postura irreverente.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu na cidade de Dublin, na Irlanda, em 1854, e morreu solitário e completamente esquecido em Paris, em 1900. Sua mãe, Jane Francesca Elgee, era escritora, revolucionária e feminista. Por intermédio dela Wilde pôde conviver com artistas, literatos e boêmios, vivendo em um mundo artificial, cheio de ostentação e vaidades. Talvez por isso tenha desenvolvido um sentimento de superioridade, tornando-se um devasso para os padrões morais da época, principalmente pela sua declarada homossexualidade. O escritor foi poeta, romancista, contista e, essencialmente, teatrólogo, fazendo sucesso com suas peças, que foram encenadas nos teatros londrinos da segunda metade do século XIX.

Silva (1996) afirma que o escritor era considerado amoral, portava-se como um *dândi*, chocando os salões ingleses por sua maneira de vestir, seu cabelo longo e cacheado, sua conduta, suas tiradas agudas e suas frases de efeito. Dorian Gray, de certa forma, representa-o na sua maneira de se portar e de se vestir, na sua beleza e na sua ostentação. A personagem é a representação de sua personalidade cativante, destemida, transgressora e, por isso mesmo, fascinante. Mas é Lord Henry Wotton que o representa nas suas tiradas ferinas e frases de efeito; e ambos representam a sua amoralidade. As duas personagens podem ser lidas como duas facetas de sua personalidade complexa. Vítima de preconceito, em 1895 Wilde foi condenado a dois anos de prisão, por prática de homossexualismo, o que o levou à obscuridade pelo resto da vida:

como consequência, seus livros foram retirados do mercado e suas peças, dos teatros. Sua casa foi vendida e durante o leilão seus bens foram pilhados pelos presentes. Nem mesmo o sucesso de suas novas peças, encenadas naquele ano, *Um marido ideal* e *A importância de ser sério*, puderam salvá-la da desgraça e do esquecimento. (Silva, 1996, p. 11)

Quando Wilde saiu da prisão não encontrou espaço na sociedade londrina, por isso refugiou-se em Paris, morrendo sozinho e totalmente esquecido pela família, pelos amigos, pelos leitores e pela crítica. Só mais tarde foi dado o devido reconhecimento a sua obra.

*O retrato de Dorian Gray*, dentre a sua produção, é uma das narrativas mais conhecidas do leitor contemporâneo. A personagem principal, que dá nome ao romance, possui todas as características do Decadentismo: é descrente da vida, do amor e dos homens; opta por uma vida cheia de prazeres, rompendo com os padrões morais, éticos e religiosos. O que podemos observar, na obra, é que a imaginação concede à criatividade grande importância. A preocupação com a criação baseia-se na preocupação com a originalidade, com o estilo, na busca de novas formas para a realização estética.

O romance foi escrito em 1876 e publicado em primeira versão em 1890, na “Lippincott’s Monthly Magazine”, em forma de folhetim. Como a obra apresentava algumas questões “proibidas” para a época (como é o caso da menção ao homossexualismo), o romance foi modificado e publicado em formato de livro, em uma versão definitiva, em 1891, amenizando as questões que pareciam incomodar o leitor e a crítica da época. Foi exatamente essa última versão que se tornou conhecida e traduzida em várias línguas e é exatamente a partir dessa versão, traduzida para o português por Maria Cristina F. da Silva, que trabalharemos.

A obra tece uma crítica ferina ao estilo de vida, ao preconceito e à hipocrisia da sociedade vitoriana, narrando a história de um jovem pertencente à alta sociedade londrina, chamado Dorian Gray. De início, ele se apresenta a todos como um adolescente ingênuo, puro, sensível e belo, que, ao longo da narrativa, torna-se vítima de sua extrema vaidade, transformando-se em um adulto sem princípios nem escrúpulos, alcançando todos os desejos almejados, manipulando as pessoas com sua personalidade persuasiva e falsamente

ingênua. Ele é a representação do ser humano sem qualquer princípio capaz de cerceá-lo. Mas nem por isso é excluído da sociedade, conseguindo enganar a todos com sua extrema beleza física e seu charme pessoal.

A narrativa inicia-se com o pintor Basílio Hallward retratando o jovem adolescente recém-apresentado à sociedade londrina. Encantado com tamanha beleza, Basílio resolve pintá-lo e, devido à sua paixão pelo jovem Adônís, consegue produzir sua obra-prima. Dorian Gray, diante da perfeição da obra de Basílio, descobre-se e, pela primeira vez, consegue enxergar a sua rara beleza. Envaidecido com a própria imagem, deseja manter-se para sempre belo e jovem como naquele momento em que foi retratado, e, de uma forma inexplicável, seu desejo é realizado. Por anos a fio ele permanecerá jovem e belo, enquanto o quadro vai envelhecendo, tornando-se horrível e grotesco, assumindo suas rugas e retratando seu caráter tenebroso e sua perversa personalidade.

Apresentada por um narrador de terceira pessoa, onisciente, a narrativa gira em torno da relação do homem com sua própria imagem; da concepção de bem e mal; da visão do belo e do feio, do sublime e do grotesco. A transformação da pintura, no romance, reflete a mudança do ser e da sociedade e, também, as intensas transformações da arte do século XIX.

Por meio das atitudes das personagens, a obra rompe com as normas de comportamento vigentes. Podemos perceber, no processo de construção do romance, características próprias de seu tempo, tais como: a relação entre literatura e pintura; a utilização do grotesco enquanto forma de representação da vida e da arte; o uso de elementos fantásticos para expressar a absurdidade e o desajuste do ser diante do mundo; o tema do Fausto enquanto expressão do Satanismo e negação ao instituído que, sob a influência da doutrina epicurista, leva o prazer às últimas consequências; a temática voltada para o homem urbano, com todos os seus problemas, denunciando uma elite decadente e corrupta; e o narcisismo, capaz de transformar o homem em um ser solitário e incapaz de amar.

À medida que o tempo vai passando Dorian Gray descobre que pode tudo, que nada de mal lhe aconteceria. As suas falhas e transgressões vão se refletir nas pessoas à sua volta, enquanto ele permanece incólume. Diante

dessa constatação, torna-se um devasso, perdendo todo o senso de moralidade, destruindo todos que atravessam seu caminho. A vaidade e a luxúria são seus maiores pecados, e, como Narciso, apaixonou-se por si mesmo.

Segundo Brunel (1998), Narciso era um jovem belo, orgulhoso e insensível ao amor, que desprezava todas as ninfas que se apaixonavam por ele. Uma delas, então, suplica à deusa Nêmeses para castigar a frieza de Narciso: “que também possa ele amar e jamais possuir o objeto de seu amor!” (Brunel, 1998, p. 747). Assim, um dia, ele vê sua imagem refletida nas águas límpidas de um lago e apaixonou-se perdidamente por si próprio. Diante disso, deseja morrer. Já Dorian Gray apaixonou-se pela sua imagem pintada por Basílio e, a partir do momento em que se vê refletido na tela, não consegue amar mais ninguém. Mas, ao contrário de Narciso, sente prazer na autoadoração. A sua beleza fascina-o o tempo todo: “uma vez, travessura infantil de Narciso, havia beijado, ou fingido beijar, aqueles lábios pintados que agora lhe sorriam tão cruelmente. Quantas manhãs não passara sentado diante do retrato, maravilhado com sua beleza, e quase apaixonado por ela!” (Wilde, 1996, p. 124). Essa esplêndida criação desencadeará toda a intriga do romance, pois o rapaz, diante de tão extraordinária pintura, encanta-se com a própria imagem eternizada na tela.

Em um primeiro momento, a obra é a própria representação da perfeição, por isso Basílio tem a certeza de que realizou sua obra-prima, e Dorian Gray sente-se a própria obra de arte, por isso o prazer em contemplá-la:

passou displicentemente na frente do retrato e depois virou-se para ele. Ao vê-lo, recuou e, por um instante, suas faces ficaram rubras de prazer. Uma centelha de alegria brilhou em seus olhos, como se se tivesse reconhecido pela primeira vez. Permaneceu imóvel por algum tempo, maravilhado, percebendo confusamente que Hallward lhe falava, mas sem compreender o significado das suas palavras. A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então não tivera plena consciência dela. (Wilde, 1996, p. 37)

Nesse instante de revelação e compreensão de si mesmo, Dorian Gray perde-se para sempre, deixando que a vaidade passe a reger seus passos. Ele não só compreende que é belo, mas descobre, pelo olhar maravilhado de

Basílio e Lord Henry, que a sua beleza é algo capaz de fascinar os outros. Desde então, começa a tirar proveito desse poder, manipulando as pessoas em seu redor.

Ao ser indagado se o quadro lhe agradava, responde: “– Apreciá-lo? Adoro-o, Basílio. Sinto que é parte de mim mesmo” (Wilde, 1996, p. 39). E Basílio: “– Bem, assim que *você* estiver seco, será envernizado, colocado numa moldura e enviado à sua casa. Você poderá, então, fazer o que quiser de *você* mesmo” (Wilde, 1996, p. 39; grifos do autor). O pintor se expressa como se a imagem pintada fosse o próprio ser, como se intuísse que, a partir daquele momento, o quadro seria parte viva do modelo, transformando-se para manter o outro imutável.

Contudo, diante do quadro, o rapaz compreende que a beleza e a juventude são efêmeras e isso o angustia, por isso expressa seu desejo de permanecer para sempre jovem, como naquele exato momento em que o retrato fora concluído e assinado por Basílio:

– Como é triste – murmurou Dorian, ainda com os olhos fixos em seu retrato. – Como é triste! Eu me tornarei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá sempre jovem. Não será nunca mais velho do que neste dia de junho... Se acontecesse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem, e se este retrato envelhecesse! Por isso... Por isso eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! Daria até a minha própria alma! (Wilde, 1996, p. 38)

Ele deseja a perenidade própria da obra de arte que, em princípio, torna-se impossível a qualquer ser humano. O seu desejo de beleza e juventude eterna é a mola propulsora do romance e a vaidade é o elemento que move a personagem. Por essa razão ele expressa seu ciúme da obra de arte, por ela ser eterna e o homem sujeito às intempéries do tempo:

– Sinto ciúme de tudo aquilo cuja beleza não morre. Tenho ciúme desse retrato meu que você pintou. Por que ele poderá conservar o que eu vou perder? Cada momento que passa tira-me algo e dá algo a ele. Oh! Se pudesse ser o contrário! Se o retrato pudesse envelhecer e eu permanecer tal como sou agora! Por que pintou esse retrato? Algum dia zombará de mim, zombará horrivelmente! (Wilde, 1996, p. 38-39)

Ao perceber a perfeição de sua própria imagem sonha em trocar de lugar com o retrato, desejando que este envelheça em seu lugar. E seu desejo é atendido. O pacto com as forças satânicas fora selado e o preço a pagar seria a própria alma. O momento de revelação para Dorian Gray, quando se confirma que o pacto com Satã se realizara, acontece ao cometer o seu primeiro “pecado”: abandona a jovem atriz Sibyl Vane, levando-a a cometer suicídio.

Contudo ele o estava observando, com seu belo rosto desfigurado e seu cruel sorriso. Seus cabelos loiros reluziam à luz da manhã. Seus olhos azuis encontraram-se com os dele. Sentiu uma infinita piedade, não por si mesmo, mas pelo retrato. Já estava transformado e iria transformar-se mais ainda. Seu ouro perderia o brilho, acinzentando-se. As rosas vermelhas e brancas murchariam. Cada pecado que cometesse seria mais uma mancha que acabaria por arruinar-lhe a beleza. Mas não pecaria mais. O retrato, mudado ou não, seria para ele o símbolo visível de sua consciência. (Wilde, 1996, p. 108)

Esse é o momento em que Dorian Gray constata que seu desejo fora atendido. O pacto foi feito e o rapaz se compraz com a perspectiva de que poderá fazer o que quiser: ultrapassar todas as barreiras da moralidade e da ética e, mesmo assim, continuar o mesmo - belo e jovem. O narrador antecipa ao leitor todo o processo de transformação do quadro, visto que a falta de princípios e a vaidade serão as regras que nortearão a vida do jovem. A confirmação disso está presente em sua atitude, ao sentir piedade do retrato e não de si mesmo. Não há remorso em relação ao que fez, não há qualquer sentimento de arrependimento. Há uma satisfação e um desejo ardente de viver intensamente e de usufruir sua nova condição de semideus, de quase imortal. O poder o transforma em uma criatura egoísta e insensível.

A semelhança entre o retrato e o modelo é tão grande que eles, literalmente, tornam-se unidos, como as duas faces de uma medalha: de um lado, o rapaz é a força física e visível; do outro, o quadro é a alma, invisível a olhos estranhos. O tempo torna-se imutável para o jovem, atuando tão somente na pintura. A eterna juventude de Dorian Gray parece não fazer a menor diferença para as outras personagens e para nós, leitores. Ter dezoito ou trinta ou quarenta anos não importa, o tempo torna-se um eterno presente. A utopia da eterna juventude realiza-se.

A constatação de que o retrato passará a assumir todas as transformações do tempo faz com que Dorian Gray leve uma vida de devassidão e vícios, chegando ao excesso de matar Basílio para proteger seu segredo. O retrato passa a representar não só o processo de envelhecimento, mas a alma corrompida e suas atitudes transgressoras. Qualquer atitude do rapaz que fuja aos padrões morais e éticos é retratada, como se um pintor diabólico fosse, minuciosamente, representando na tela a real personalidade de Dorian Gray. A pintura passa a assumir todas as transformações físicas que deveriam acontecer no homem, por isso precisa ser colocada longe de outros olhos, perceptível apenas para seu dono.

O fato de Dorian Gray barganhar sua alma é uma característica do Satanismo, inserindo a obra no rol da literatura fáustica. Essa temática tornou-se uma tradição no ocidente, a partir do século XVIII. O mito do Fausto, que vende a alma a Mefistófeles em troca de poder e conhecimento, foi retomado em obras clássicas, como em *Fausto*, de Goethe; *Doutor Fausto*, de Thomas Mann; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. No gênero dramático podemos lembrar *A trágica história de Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, e, na poesia dramática, o *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa, só para rememorarmos algumas delas.

Segundo Brunel (1998), foi Goethe quem recriou a personagem mais brilhante da lenda popular. A sua primeira versão foi escrita em 1790, mas o texto definitivo só aparece em 1808. O seu *Fausto* influenciou toda uma gama de obras, como romances, dramas, óperas, poemas. O resgate da lenda de Fausto determina um tipo de personagem que representa o típico herói moderno, insatisfeito com a vida em geral, com a sociedade e seus falsos valores, com a religião e seus dogmas e com a fugacidade da vida.

A personagem fáustica procura vencer, de todas as formas, os limites do humano para atingir seus objetivos. Bakhtin (1988, p. 425), ao tecer um estudo sobre o gênero romance, afirma que uma das características mais marcantes do romance moderno é a “inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (Bakhtin, 1988, p. 425). É essa inadequação que faz do herói fáustico um ser desajustado, que anseia por reescrever

seu destino e superar sua humanidade, pois “não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo” (Bakhtin, 1988, p. 425), ultrapassando todos os limites cabíveis ao homem comum, livre de amarras sociais, morais, éticas e religiosas.

Dorian Gray é esse ser desajustado que usa de todos os recursos para superar sua humanidade, almejando a divindade. Afinal um ser tão perfeito fisicamente não poderia passar pelas mesmas transformações de um mortal comum. Ele se vê como uma obra-prima da natureza, que deve ser preservada das intempéries do tempo e dos vícios. Predestinado a uma vida diferente desde a sua concepção, o “filho do amor e da morte” se tornaria um ser fascinante inclusive pelo nascimento trágico e por sua trajetória dramática:

era essa a história da família de Dorian Gray. Contada assim com crueldade, comoveu-o profundamente, por sua sugestão de novela estranha e quase moderna. Uma bela mulher arriscando tudo por uma louca paixão. Algumas semanas de felicidade solitária, quebrada bruscamente por um crime horrível e traiçoeiro. Meses de agonia silenciosa, e depois um menino nascido entre sofrimentos. A mãe arrebatada pela morte e o menino abandonado à solidão e à tirania de um velho desalmado. Sim, era um fundo interessante. Enquadrava o jovem, tornando-o mais perfeito do que era. Atrás de toda coisa rara, há sempre algo trágico. A terra trabalha para dar nascimento à mais humilde flor... (Wilde, 1996, p. 47-48)

Sua mãe, lady Margaret Devereux, filha de Lorde Kelso, era uma mulher linda e encantadora, que transmitiu esses dons ao filho, inclusive a fatalidade de uma vida que fugia aos padrões estabelecidos pela sociedade. Margaret apaixona-se por um pobre soldado da infantaria inglesa e, como seu namoro é proibido, foge com o rapaz. Meses depois da união ele é morto em um duelo, supostamente provocado por um mandante de Lord Kelso (caracterizado como um ser odioso, “um cão mesquinho”). A mãe de Dorian Gray morre um ano depois dessa tragédia, deixando o filho órfão aos cuidados do avô, que cria o menino totalmente afastado da sociedade londrina. Após a morte do avô, já um jovem adolescente e rico, começa a frequentar a sociedade.

A história de Dorian Gray deixa Lord Henry ainda mais fascinado pelo rapaz, tanto que resolve seduzi-lo e fazer dele seu discípulo, pois via algo de terrivelmente sedutor no exercício da influência. Funcionando na trama narrativa como uma espécie de mola propulsora para o surgimento desse herói fáustico, Lord Henry moldaria sua alma, assim como Basílio havia moldado sua imagem na tela. Contudo, o que se percebe é que o discípulo supera o mestre, tornando-se uma alma livre, independente, perigosamente sedutora, seguidora da doutrina epicurista.

O herói fáustico é um sonhador, um utopista, um rebelde e um transgressor. Assim é Dorian Gray, o espírito de rebeldia está em todas as suas atitudes. Ele é um jovem individualista, narcisista, irreverente, de alma sensivelmente abalada, cheio de imaginação e insatisfeito com o próprio destino. Por isso a adoção de uma temática fáustica por parte de Wilde explica parte da obra, representando o rompimento com o cânone e o destronamento da moralidade. No romance, processa-se uma posição de mística invertida, em que os componentes mais intrincados da sociedade e do bom senso são ridicularizados e ironizados.

Dorian Gray sente insatisfação com o cotidiano, com os prazeres burgueses. Expressa seu fastio transgredindo as normas, vivendo uma vida em que o prazer físico deve ser alcançado a qualquer custo. É admirado e transformado em exemplo para os jovens, mas todos os que se aproximam dele, de uma forma ou de outra, perdem-se, só ele permanece intacto; “eterna juventude, paixão infinita, prazeres sutis e secretos, alegrias ardentes e pecados mais ardentes ainda... todas essas coisas lhe estavam reservadas. O retrato assumiria a carga de sua vergonha. Eis tudo” (Wilde, 1996, p. 123).

O seu prazer pelo pacto é tanto que chega a se deliciar com a sua imagem refletida no espelho, em contraposição à imagem vista no quadro:

com um espelho na mão, punha-se diante de seu retrato pintado por Basílio Hallward. Observava então o rosto malvado e envelhecido pintado na tela, e em seguida sua face lisa e jovem, que lhe sorria do espelho. A intensidade do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que ele experimentava. Apaixonava-se cada vez mais pela sua própria beleza e cada vez mais se interessava pela degradação da própria alma. Examinava com meticolosa

atenção, e às vezes com monstruosa e terrível delícia, as linhas profundas que sulcavam aquela fronte enrugada ou que se retorciam em volta dos lábios, cheios e sensuais. Perguntava então a si mesmo quais eram os sinais mais repugnantes, se os da idade ou aqueles do pecado. Colocava as suas brancas mãos ao lado das mãos grossas e inchadas do retrato e sorria. Zombava daquele corpo disforme e daqueles ombros frouxos. (Wilde, 1996, p. 150)

O individualismo exacerbado, a vaidade extrema e a dissolução são marcas do Satanismo tão apregoadas na escola romântica e utilizado pelos artistas decadentes do final do século XIX. Para Sainz de Robles (1952, p. 1083), o Satanismo vem a ser “uma posição de mística invertida, graças à qual se chega ao culto da condenação e à assimilação do heróico com o rebelde”. Essa conceituação serve de ponto de partida para analisarmos a atitude de Dorian Gray. O culto à própria beleza levada à vaidade extrema, em consonância com a luxúria, resulta em um espírito de rebeldia. Preocupado consigo mesmo, acaba por colocar em xeque os valores vigentes, consolidando a imagem do anti-herói.

A adoção de uma temática satânica se fez atraente para os artistas do século XIX, pois encarnou a possibilidade de rompimento com a norma e a procura da liberdade. Na opinião de May (1973, p. 137), “o demoníaco é o impulso de todo o ser para afirmar-se, fazer-se valer, perpetuar-se e ampliar-se”. O que se pode observar é que Dorian Gray possui uma incrível fascinação pelo mal, não pela maldade em si, mas por uma maldade constituída pelo egoísmo exacerbado e pela transgressão, quase sempre levados às últimas consequências. A presença do Satanismo no romance serve como base para o destronamento da moralidade. Longe de ser o surgimento de monstruosidades e vilanias é, antes de tudo, o recrudescimento da rebeldia e da transgressão.

Dentro dessa concepção epicurista da vida, a procura do prazer é uma necessidade transformada numa verdadeira obsessão, por isso, “em determinadas noites, porém, de repente, abandonava, sorrateiro, sua casa e dirigia-se aos lugares sórdidos próximos de *Blue Gates Field* e ali permanecia dias e dias, até ser expulso” (Wilde, 1996, p. 163). Ele procurava o prazer como se estivesse possuído por uma força satânica, tanto que o cansaço de um deleite obrigava-o à substituição por outro cada vez mais eficiente. Seu poder era ilimitado e sua sede de prazer insaciável.

O jovem deixa, ainda, fluir sua veia irônica, transformando suas ações em uma força demoníaca que o empurra para o nada existencial, fazendo-o imaginar a mais louca forma de viver, uma vida desregrada e insana em que os valores sociais e morais são contestados, dando lugar a um individualismo exacerbado. O espírito de rebeldia e transgressão encontra-se na sua maneira de encarar a vida, a mulher, o amor e o vício. A atração exagerada pelo prazer absoluto faz com que ele reverencie o estranho e o inédito.

A transformação do quadro e não do homem, a plenitude da juventude de Dorian Gray, sua aparência imutável e sua postura satânica instalam, na obra, uma atmosfera fantástica. Para Todorov (1975, p. 31), o fantástico ocorre da incerteza do real com o irreal, “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente sobrenatural”. O fantástico, ainda, “implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (Todorov, 1975, p. 37). O leitor, ao longo da narrativa, depara-se com uma atmosfera peculiar, carregada de questões aparentemente inexplicáveis e absurdas que vão se revelando ao longo da leitura. Sua hesitação diante dos fatos narrados é constante, o que, no dizer de Todorov (1975), é a primeira condição para que o fantástico se instale.

A hesitação inicia com as primeiras transformações do quadro e continua até os momentos finais da narrativa, quando Dorian Gray apunhala a tela e, não conseguindo destruí-la, destrói a si mesmo. Desse momento em diante a tela volta a seu estado original. Se há estranhamento nas deformações da pintura, ele permanecerá com a sua volta ao estado original. Várias respostas poderiam ser dadas para sanar a dúvida do leitor, mas nenhuma que pudesse esclarecer os fatos apresentados. A melhor resposta para elucidar o fantástico na obra encontra-se na percepção e na representação da pintura, levando-se em conta o momento histórico, que passa por transformações estéticas.

A questão estética da pintura do final do século XIX atua como fator preponderante no romance. A maneira de ver o mundo das personagens reflete a postura do autor diante da arte. Percebemos aí, igualmente, a

contraposição entre tradição e inovação. O romance apresenta interesse pelo processo de transformação, tanto da pintura quanto da literatura.

A partir das mudanças da pintura, Wilde cria, no universo da ficção, um retrato que se contrapõe ao convencional. A sua obra de arte fictícia avança no tempo, projetando-se no futuro, prevendo os caminhos trilhados pela pintura a partir do advento do Impressionismo. O esfacelamento do retrato ultrapassa a visão do Impressionismo e nos leva ao Fovismo, um movimento surgido no início do século XX, que recusa toda e qualquer convenção acadêmica. Van Gogh foi uma grande influência no movimento fovista, com suas cores vibrantes, de um cromatismo violento e de uma sensibilidade instintiva. Com formas retorcidas, vigorosas e densas, determina o modo instintivo do artista de exprimir emoções por meio de pinceladas fortes e bem marcadas, no intuito de expressar a essência de tudo que pintava. Para Serullaz (1989, p. 106), “a arte de Van Gogh, toda de contradições, de incertezas angustiadas e de certezas inflamadas, participa de dois pólos da natureza humana: a matéria e o espírito”. Assim também é o quadro fictício apresentado no romance de Wilde, que procura retratar a natureza controversa de Dorian Gray.

Avançando nas ideias de Van Gogh, Henri Matisse, um dos maiores representantes do Fovismo, cria quadros figurativos que recusam qualquer traço de beleza ou harmonia. As imagens, em sua maioria, são marcadas por borrões de tinta, pois o que importava era o jogo de cores e não o desenho. Essa nova forma de representação da figura humana provocou tensão, causando desconforto no espectador da época, por expor o lado feio e grotesco da figura humana.

Em 1905, no Salão de Outono em Paris, um grupo de pintores expôs obras tão chocantes que a crítica os nominou *les fauves* (as feras). “Com a intenção de ser um desmerecimento, a designação foi acolhida como uma descrição apropriada a seus métodos e objetivos” (Dempsey, 2003, p. 66). As imagens pintadas pelos fovistas possuem volume, forma, luz e sombra, tudo que se espera de um quadro figurativo, mas esses elementos aparecem na tela de uma maneira bastante singular, dando uma sensação de desordem e de premeditado inacabamento.

Outro pintor fovista cuja produção provoca estranhamento é Maurice Vlaminck, pelo caráter psicológico de suas pinturas figurativas. Podemos citar como exemplo: *Sobre o zinco* (1900) e *Retrato de mulher* (1906). Percebe-se, nesses dois quadros, o choque brutal das cores, com partes delimitadas em claro e outras em escuro. O uso da cor branca, suja e borrada, no rosto das duas imagens de mulher, parece uma bizarra máscara carnavalesca. O traço do desenho é desordenado e delimitado por traços descontínuos em negro, descaracterizando a imagem que prima pelo inacabamento proposital. A sensação que se tem é que o pincel está sempre sujo, por isso uma cor carrega resquício da outra, dando à obra de arte uma aparência de rascunho, tornando a imagem grotesca. Esses recursos técnicos são eficientes ao retratar a decadência das mulheres, seus vícios, desencantos, solidão e dissolução.

O quadro criado por Wilde se aproxima bastante dessas obras, por representar as sensações e emoções do ser humano. A descrição do processo de transformação do retrato de Dorian Gray pode ser lido no trecho a seguir: “sob o sudário arroxeadado, o rosto pintado na tela poderia tornar-se animalesco, inchado, repugnante” (Wilde, 1996, p. 143) e, ainda, neste outro:

a cada hora, a cada semana, a imagem reproduzida sobre a tela envelheceria. Poderia escapar à feiura do pecado, mas a feiura da idade estava à espreita. As faces se encovariam e se enrugariam. Vincos amarelcidos cercariam os olhos murchos e os tornariam horríveis. Os cabelos perderiam o brilho, a boca encovada e descaída tomaria essa expressão grosseira ou estúpida que tem a boca dos velhos. Mostraria o pescoço repleto de rugas, as mãos frias com veias azuladas e o corpo encurvado daquele avô de quem se lembrara havia pouco. (Wilde, 1996, p. 144)

Ao desconfigurar a imagem de um quadro tradicional e criar outra, deformada e grotesca, Wilde nada mais fez que reproduzir, com palavras, o processo de transformação da pintura que ocorria no momento em que a obra foi escrita. O romance, na verdade, segue os padrões da época ao construir uma personagem anticonvencional, de caráter introspectivo e psicológico, com indagações intelectuais e filosóficas a respeito da arte, da religião, da moral, do cotidiano, enfim, da vida e do mundo.

Um dos aspectos mais marcantes na relação literatura e pintura apresentada no romance é o distanciamento do conceito de belo da pintura tradicional, que tinha como padrão de beleza a estatuária grega. O quadro de Basílio foi pintado nos moldes clássicos, em que a perfeição da forma, os traços bem elaborados e harmoniosos representam o conceito de beleza ligado a esse padrão. Acompanhando o processo de transformação da pintura moderna, em que o “belo artístico” não mais representa a harmonia, mas a desfiguração, o inacabamento, a desconstrução e o inédito, o retrato de Dorian Gray vai se desconfigurando e tornando-se grotesco.

A pintura apresentada em *O retrato de Dorian Gray* pode ser inserida na perspectiva do grotesco. Dessa forma, podemos aproximar o romance da teoria de Victor Hugo, apresentada no “Prefácio” que introduz a obra *Cromwell* (1827). Nesse prefácio, Victor Hugo tece várias considerações sobre a arte, principalmente sobre a modernidade do drama, dizendo que o poeta não poderia reduzir-se a formas preestabelecidas, devendo promover o abandono dos moldes clássicos em busca de novas realizações, novos parâmetros estéticos. Esse rompimento com a tradição gerou uma nova fórmula, principalmente em relação ao conceito de belo, pois o poeta “sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 1988, p. 25; grifo do autor). É exatamente essa união dos opostos que encontramos em Dorian Gray, pois ele é fisicamente belo, apesar de possuir uma alma grotesca e disforme. E o quadro vai se transformar para representar o reverso da mesma medalha.

O “Prefácio” de *Cromwell* provocou apaixonadas manifestações favoráveis entre os artistas da época, indo ao encontro do espírito do artista romântico, que começava a duvidar do conceito de perfeição enquanto categoria exclusiva da arte. “O Prefácio de *Cromwell*, pregando a liberdade da criação artística, estava proibindo a imitação a Hugo e, não o imitando, os dramaturgos, mesmo assim, seguiam os seus passos. Interessante paradoxo” (Berrettini, 1988, p. 11). Na verdade, ser novo era a regra. Essa visão representa a “tradição da ruptura”, teorizada por Octavio Paz (1984), em

que cada movimento rompe o anterior e dura o tempo de sua consolidação, sendo, em seguida, substituído por outro que rompe com os padrões vigentes e assim sucessivamente.

Embora o sentimento de negação não seja exclusivo do homem moderno, visto que todo momento de transformação na história da humanidade resulta em um movimento de negação e ruptura, só a partir do final do século XVIII essa ruptura foi encarada criticamente, sem o anseio de retorno à ordem anterior, mas projetando-se no futuro. Os movimentos artísticos anteriores também cultivaram o novo. O que diferencia a modernidade é a crítica aos valores instituídos, que passam a ser considerados inadequados e insuficientes para resolver os problemas advindos das transformações. Para Paz (1984), quando se fala em modernidade, fala-se em ruptura como forma de mudança; em contrapartida, fala-se também em tradição. Pode parecer contraditório pensar em tradição na modernidade, mas é a tradição da negação da continuidade, da negação à adesão. Polêmica por se constituir de heterogeneidade, de pluralidade, de ambiguidade, uma espécie de “autodestruição” criadora.

Na tradição da ruptura, as questões de literatura apresentadas por Hugo (1988) são determinantes, tornando-se características basilares do estilo romântico e influenciando as estéticas posteriores. A liberdade apregoada por ele “justificou e justificaria todas as inovações”. O escritor inicia sua teoria fazendo uma análise da evolução da literatura. Segundo ele, os gêneros conhecem três idades: os tempos primitivos, com o lirismo; os antigos, com a epopéia e a tragédia antiga; e os tempos modernos, com o drama e, principalmente, com a comédia. Na sua concepção, é a partir da comédia que o grotesco se instala, podendo aparecer, também, nos diversos gêneros literários; haja vista o romance de Wilde, que não possui comicidade, é, na verdade, uma narrativa carregada de ironia. Dorian Gray rompe com os padrões morais da época, ironizando a própria existência. O seu desejo de juventude eterna gera uma contradição, pois, ao lado do sonho de uma vida perene, toma consciência de sua efemeridade. Ao lado da beleza física, existe a feiura da alma. Ao lado de uma pintura perfeita, existe outra, grotesca. É justamente o paradoxo que gera a ironia no romance.

A literatura moderna vai conceder um lugar privilegiado à representação do mundo e do homem sob uma estrutura paradoxal, e é por meio do paradoxo que a estética do feio e do grotesco se confronta com o belo e o sublime. Para Hugo (1988), a dualidade é a alma da civilização moderna. Ele afirma que foi o cristianismo que apresentou a dicotomia do homem, “mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo” (Hugo, 1988, p. 21). E prossegue dizendo que “o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus” (Hugo, 1988, p. 22). É interessante ver como Wilde separa a alma do corpo em seu romance, inclusive dando uma aparência física diferenciada para ambos, já que o retrato passa a representar a alma de Dorian Gray e não o seu corpo. E como o jovem se afasta do divino, sua alma retratada na tela é a pura expressão do grotesco.

Uma das obras mais conhecidas de Victor Hugo, que dá sentido a sua teoria do grotesco, é *O corcunda de Notre Dame* (1832); nela, a dualidade humana se expressa em toda a sua plenitude. A primeira dualidade que salta aos olhos do leitor é a diferença entre a beleza da cigana Esmeralda e a deformidade de Quasímodo. Mas o contraste não para por aí, pois o corcunda, apesar de fisicamente grotesco, possui uma alma sublime. Em contrapartida, o arceidiago Cláudio Frollo, embora perfeito fisicamente, possui uma alma controversa. “É da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (Hugo, 1988, p. 27).

Nesse sentido, Dorian Gray pode ser visto como um Quasímodo às avessas, pois é fisicamente sublime, possuindo uma beleza ímpar e uma aparência ingenuamente sedutora, mas com uma alma monstruosa e horripilante. Ele é um mocinho/bandido com seus últimos resquícios de dignidade. Dignidade essa que só se revelará ao final do romance. Como a figura do herói clássico é algo inimaginável na obra, a personagem precisa morrer como forma de punição para todas as suas transgressões. Não há remissão para os “pecados” de Dorian Gray.

Segundo Hugo (1988), a antiguidade pensava o homem como um ser completo e indissociável, podendo até aproximá-lo dos deuses, por essa

razão os heróis gregos eram semideuses. Mas o cristianismo estabeleceu uma separação entre o homem e o seu Deus e, ainda, dividiu o homem em dois, um constituindo-se de corpo e o outro de alma. O homem perdeu o contato com os deuses pagãos e não conseguiu aproximar-se do Deus cristão. A dicotomia entre corpo e alma deixou-o perdido. O cristianismo legou a ele um dilema terrível, pois tinha que escolher entre a satisfação do corpo e a purificação da alma, entre o paraíso e o inferno. O sentido do “pecado”, desde então, vem cerceando as ações humanas, criando um sentimento de melancolia. Para o teórico, a melancolia é um sentimento herdado do cristianismo e que se perpetua no homem moderno.

Dorian Gray distancia-se de Deus ao cometer crimes proibidos pelos dogmas do cristianismo, ao optar pela satisfação total do corpo, corrompendo a alma ao cometer pecados capitais como a vaidade e a luxúria e infringindo os mandamentos ao cometer assassinato. Vive egoisticamente, sem preocupações nem remorsos. No final arrepende-se e tenta aproximar-se de Deus, redimir-se de suas falhas, mas é tarde, suas ações não podem ser esquecidas nem perdoadas, filho de Satã que é. Ao contrair uma dívida, torna-se devedor de um credor implacável.

Para Hugo (1988, p. 31), o grotesco é “um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a Ondina, o gnomo embeleza o silfo”. E o retrato pintado por Basílio faz da personagem um ser ainda mais belo, por essa razão ele adorava confrontá-lo com a própria imagem.

Na modernidade, a presença do feio e do grotesco passa a ser objeto de arte, e a “beleza” da obra não mais representa a perfeição da forma, mas a particularidade, a transgressão e a ruptura com o cânone artístico. A arte não é mais vista por uma perspectiva dicotômica, sendo considerada bela ou feia, moral ou imoral, mas é vista através da representação de um mundo particular e inédito, ousado e contraditório, livre de qualquer regra que possa cercear a criatividade, podendo ser feia na representação, mas esteticamente bela não sendo moral nem imoral e, sim, amoral.

Outro aspecto interessante na obra é a presença da metalinguagem, conferida na relação entre leitor e obra. Esse aspecto pode ser confirmado

no breve relato de um livro lido por Dorian Gray. Temos, nesse caso, um livro dentro de outro livro, propiciando uma reflexão sobre a influência da literatura romanesca no leitor. Wilde utiliza o recurso da metanarrativa para criticar a concepção de vida, cultura e literatura de sua época. Temos um romance que opera, no nível da escritura, não mais com os procedimentos tradicionais, mas realizando críticas e reflexões a respeito do gênero no interior do próprio romance, como se teoria e prática se misturassem para realizar um romance do romance, um metarromance explicitado no interior da própria ficção, tendo como tema a própria construção do romance.

Ao tornar o livro lido por Gray altamente pernicioso, por influenciar negativamente o jovem, o autor critica o ponto de vista retrógrado acerca da literatura. A presença de um romance dentro do romance, apresentando uma personagem transgressora, mais parece uma defesa de Wilde à própria obra. Afinal, uma obra de arte não é moral nem imoral, não tem função educativa, ela é o retrato de uma época, de uma sociedade, de uma cultura, de uma vida. A sua função é ser uma obra de arte, capaz de expressar esteticamente o mundo. O livro lido

era uma novela sem enredo, com um único personagem. Na realidade, um simples estudo psicológico a respeito de um jovem parisiense que passava a vida tentando concretizar, no século XIX, as paixões e formas de pensar de todos os outros séculos, com exceção do seu, e resumir em si mesmo os estados de ânimo que experimentara, amando, pela sua própria irrealidade, aquelas renúncias que os homens chamam tolaemente de virtudes, e também aquelas revoltas naturais que os homens sábios ainda chamam de pecados. (Wilde, 1996, p. 146)

A personagem desse romance possui traços marcadamente satânicos. Seguindo o exemplo de Lúcifer, que se rebelou contra o poder divino, ela rebela-se contra o poder instituído, negando a autoridade, transgredindo o cânone social. Dessa mesma maneira comportava-se Dorian Gray. Ambas as personagens representam a rebeldia da juventude, a ânsia por prazeres e o desencanto da vida. Ambas as obras retratam o modelo do Decadentismo, num retorno aos padrões do romance negro do Ultrarromantismo.

O romance exerce tamanha influência no rapaz que ele afirma que sua vida foi pautada na vida de seu herói, “o jovem e maravilhoso parisiense, no

qual os temperamentos românticos e científicos se confundiam de forma tão estranha, parecia-lhe uma imagem antecipada de si mesmo” (Wilde, 1996, p. 149). Dorian Gray não conseguiu libertar-se da influência do livro, “talvez seja mais justo dizer que jamais cogitou de livrar-se dela” (Wilde, 1996, p. 149). Para ele, “o livro todo parecia contar a história de sua própria vida, escrita antes de ser vivida” (Wilde, 1996, p. 149). Por isso o seu fascínio pela obra.

Podemos perceber, pela experiência das duas personagens, que não há mais um lugar para o herói clássico numa sociedade corrompida e falsa. O par de jovens encontra-se marcado pela mesma característica: a falta de “virtude”. Eles possuem traços psicológicos parecidos. Nessa linha temos também a personagem Lord Wotton (ou Harry, como também é chamado pelos amigos), que presenteia Dorian Gray com o livro e espera fazer dele um discípulo de sua vida desregrada e dissoluta.

Harry tece observações sobre a vida e a arte, brincando com algo sério, num riso ferino. O seu tom propositadamente irônico e suas tiradas “pseudoeruditas” mesclam-se ao seu estilo estereotipado da nobreza vitoriana. Seu exotismo, seu tom moderno são, na verdade, uma crítica ao homem e à sociedade burguesa da época. Na acepção de Eco (2003), Lord Wotton possui uma fala carregada de aforismos, “uma série insuportável de lugares-comuns da sociedade de seu tempo [e justamente por isso os leitores de Wilde divertiam-se com seus falsos paradoxos]” (Eco, 2003, p. 76). E justamente por isso, o protagonista se encanta com esse amigo mais velho. “A verdade é que *Dorian Gray* põe em cena a fatuidade de Lord Wotton, e ao mesmo tempo a denuncia” (Eco, 2003, p. 79).

Dorian Gray, a personagem-leitora, simpatiza com a personagem do livro que está lendo, deixando-se influenciar por suas atitudes, absorvendo e reproduzindo sua concepção de vida. O fascínio era tanto que mandou encadernar nove exemplares com capas de cores diferentes, “de maneira que harmonizasse com os diferentes estados de espírito que o acometiam e com as diversas fantasias de seu caráter, sobre o qual, em determinados momentos, parecia ter perdido totalmente o domínio” (Wilde, 1996, p. 149). A leitura dessa obra tornou-se uma obsessão para o rapaz, afinal ela funcionava como um manual de condutas proibidas, por essa razão, tão envolvente e digno de ser seguido.

O que mais chama a atenção no livro lido é o fato de o jovem parisiense se desesperar por perder o que mais amava em si mesmo: a beleza e a juventude. Dorian Gray lia e relia as últimas páginas do romance com o contentamento de quem conseguiu burlar o tempo e ultrapassar o destino da humanidade ao conquistar o sonho de qualquer mortal: a eterna juventude, “pois a extraordinária beleza que tanto fascinara Basílio Hallward e muitos outros parecia que nunca o abandonaria” (Wilde, 1996, p. 150). A ele não importavam os meios que utilizara para conseguir o seu desejo, importavam os resultados advindos de sua coragem para compactuar com forças malignas em prol da eterna juventude.

A sensação que nós, leitores de Oscar Wilde, temos é que, na verdade, ao lermos a história dentro da história, lemos duplamente a história de Gray com dois possíveis finais: uma história em que o jovem vive como um comum mortal, e a outra em que faz um pacto com o diabo e torna-se quase eterno. Há, nesse recurso estilístico, uma espécie de jogo com o leitor, dando a ele a possibilidade de duas versões da mesma história.

*O retrato de Dorian Gray* é um romance em que a discussão sobre a arte permeia toda a obra, principalmente a relação entre literatura e pintura. Temos, dentro da obra, a história de outro romance e, também, a história da construção de uma pintura. O pintor Basílio Hallward, diante do retrato de Dorian Gray, tece considerações sobre arte com o amigo Lord Henry Wotton. Henry afirma que o retrato é a melhor obra que o pintor já realizara, “era realmente uma estupenda obra de arte, e a semelhança, estupenda também.– Meu caro amigo, permita-me que o felicite calorosamente – disse. – É o mais belo retrato dos tempos modernos” (Wilde, 1996, p. 36). O quadro possui harmonia, proporção, beleza e construção plástica, é um perfeito clássico da pintura retratista, aos moldes renascentistas. Henry conclui dizendo que ele deveria expô-lo ao público, mas o pintor revela que não o exporá nunca, por ter colocado demasiado dele mesmo na obra:

todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a oportunidade. Não é a ele que o pintor revela. Quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. O motivo pelo qual não irei exhibir esse retrato está no receio de mostrar nele o segredo de minha própria alma. (Wilde, 1996, p. 17)

A concepção de arte expressa por Basílio é uma das correntes presentes no século XIX, que tinham como ideal representar o mundo sob uma visão particular do artista, marcando sua individualidade e estilo pessoal, diferenciando-se uns dos outros. O estilo como elemento caracterizador de cada artista foi um dos aspectos mais importantes na consolidação da arte moderna. A individualidade estilística tornou-se um fator determinante do “valor” de cada criação e de seu criador. O artista coloca por terra tudo que aprendeu sobre a técnica da representação e procura expressar o que sente, particularizando e tornando única a sua criação.

Basílio, ao dizer que o quadro era parte dele, é incompreendido pelo amigo Harry; então, explica-lhe que não se referia à semelhança física entre o jovem do retrato e ele, mas que, para captar toda a beleza do modelo foi preciso colocar a sua alma no trabalho, por isso ele não poderia expô-lo ao público, pois seria como desvendar a si próprio:

um artista deve criar coisas belas, mas não deve colocar nelas nada da sua vida. Vivemos numa época em que as pessoas não veem na arte senão uma forma de autobiografia. Perdemos o sentido abstrato da beleza. Algum dia, ensinarei ao mundo o que seja. E, por essa razão, o mundo jamais verá o meu retrato de Dorian Gray. (Wilde, 1996, p. 23)

Na fala de Basílio está implícita uma crítica aos excessos do subjetivismo e do psicologismo na arte e, como ele comete essa falha, prefere não apresentar sua criação ao público. De certa forma, ele ainda se vê preso aos padrões tradicionais de beleza e de expressão. A beleza clássica de Dorian Gray encanta o pintor, talvez por isso ele o tenha retratado nos moldes renascentistas, não conseguindo distanciar-se da obra ao produzi-la; apaixonadamente, coloca-se com todas as cores e nuances ao elaborá-la. Foi por essa razão que resolveu dar o quadro de presente a Dorian Gray. Contudo, depois de certo tempo, longe do fascínio que o modelo exercia sobre si, Basílio muda de ideia e decide expor essa que é uma de suas melhores criações:

e ainda agora não posso deixar de compreender o erro que há em pensar que a paixão experimentada na criação possa realmente exprimir-se na obra criada. A arte é sempre mais abstrata do que imaginamos. A forma e a cor

nos falam da forma e da cor, nada mais. Parece-me muitas vezes que a arte costuma esconder bem mais o artista do que revelá-lo. (Wilde, 1996, p. 135)

Diante do pensamento de que a arte, mais que revelar o artista, procura escondê-lo, o pintor expressa a dualidade da arte do final do século XIX, que transitava entre a tradição e a inovação. A compreensão de que uma obra só pode ser julgada por si mesma, por seus aspectos estilísticos, faz com que o pintor volte atrás em sua decisão e resolva pegar o quadro emprestado para uma exposição. Mas era tarde, a pintura já havia se transformado e, como ultrapassava o conceito da arte clássica, precisava ser escondida. Eis mais um paradoxo, já que o quadro não mais revela o artista, mas o modelo, passando a representar a sua alma e não sua aparência física. A mudança violenta das formas clássicas da tela provocaria escândalo, assim como toda arte vanguardista, a princípio, é rejeitada, até firmar-se e ser aceita pelo público e pela crítica.

O quadro pintado por Basílio, em um primeiro momento, é a representação do sublime e do belo, da perfeição formal. É uma obra bem elaborada, visto que possui harmonia no desenho e nas cores, levando em consideração a proporção, a perspectiva, o efeito plástico da tridimensionalidade. Em um segundo momento, a imagem na tela torna-se feia e grotesca, retratando o processo de transformação da pintura no final do século XIX. O quadro vai sendo redimensionado, reelaborado, subvertido, tornando-se rudimentar. Ele passa a representar não os aspectos físicos do modelo, mas seus instintos. A expressão da figura retida na tela desafia a arte por meio do esfacelamento e do caricatural.

Quando o pintor se vê diante de sua criação completamente transformada fica estarecido, custando a acreditar que aquela obra grotesca fosse o retrato pintado por ele:

Uma exclamação de horror brotou dos lábios do pintor, quando viu, à luz débil da vela, o rosto medonho que parecia sorrir-lhe sarcasticamente da tela. Havia alguma coisa em sua expressão que o enchera de repugnância e aversão. Santo Deus! Era o próprio rosto de Dorian Gray que estava vendo! A devassidão, por maior que fosse, não tinha conseguido corromper de todo aquela maravilha de beleza. Ainda se viam alguns cabelos dourados na

cabeça e a boca sensual era ainda vermelha. Os olhos, inchados, conservavam algo de seu azul tão puro e ainda não haviam desaparecido as finas curvas do nariz, delicadamente cinzelado, e as de seu bem torneado pescoço. Sim, aquele era Dorian Gray. Mas quem fizera aquilo? Parecia-lhe reconhecer suas próprias pinceladas e a moldura que ele mesmo havia desenhado. A idéia era monstruosa. Estava aterrorizado. Apanhou a vela e aproximou-a do retrato. No ângulo esquerdo havia o seu próprio nome, traçado em grandes letras de vermelho vivo. (Wilde, 1996, p. 180)

Basílio, ao retratar Dorian Gray, não imaginou que havia captado a alma do rapaz, violenta e pervertida, de uma fealdade inimaginável. Não poderia supor que seu belo retrato, que tanto havia encantado Lord Henry, acabaria se tornando repugnante com o passar dos anos, devendo ser escondido dos olhos de todos. Basílio, ao dizer que nunca exporia a obra, sem o saber, vaticinara o seu destino. E por ter sido o seu criador, paga o seu preço com a morte. Disposto a tudo, Dorian Gray vai perdendo a noção de moralidade, chegando ao máximo da corrupção ao assassinar Basílio.

Outro aspecto a ser observado no romance é a presença quase que exclusiva de personagens masculinas. Praticamente não há mulheres, as poucas que aparecem apenas fazem parte da paisagem humana do romance, ou servem de tema para discussão; quase sempre são vistas de forma pejorativa e preconceituosa, como se pode perceber na fala de Harry: “nenhuma mulher é gênio. As mulheres são um sexo decorativo. Nunca têm nada a dizer, mas o dizem de maneira encantadora. As mulheres representam o triunfo da matéria sobre a inteligência, exatamente como os homens representam o triunfo da inteligência sobre os costumes” (Wilde, 1996, p. 60). Não nos cabe aqui uma discussão sobre gênero, mas vale lembrar que uma voz masculina e preconceituosa faz-se presente em todo o romance.

Há uma clara desqualificação da mulher em todo o romance, como se ela servisse apenas para os prazeres do amor e para as amenidades dos salões. A única mulher que tem um papel “coadjuvante” é Sibyl Vane, a jovem por quem Dorian Gray se apaixona. Mas ela comporta-se como uma jovem sonhadora que morre por amor, tornando ridículo o seu sentimento amoroso e absurda a sua atitude.

Dorian Gray conhece Sibyl Vane em um palco de teatro, na periferia de Londres, interpretando as heroínas de Shakespeare, e ao vê-la encenando tão bem fica encantado. A partir desse momento passa a adorar a atriz e não a mulher. É interessante como descreve o seu primeiro encontro com a jovem: ele entra, por acaso, em um teatro de segunda classe, nos arredores de Londres, onde estão encenando *Romeu e Julieta*. Tudo ali era ridículo e grotesco, o teatro velho, o piano e a orquestra desafinados, o maestro ruim. Romeu era um bufão gordo e velho, Mercúcio era péssimo, “eram os dois tão grotescos como o cenário, e faziam-nos pensar que tudo tivesse surgido de uma barraca de feira” (Wilde, 1996, p. 63). Mas Julieta era sublime,

uma moça de apenas dezessete anos, com um rostinho de flor, uma cabacinha grega enfeitada com crespas tranças de um castanho-escuro, uns olhos que eram fontes violáceas de paixão e uns lábios que eram como pétalas de rosa. Era a criatura mais adorável que eu jamais tinha visto em minha vida. (Wilde, 1996, p. 63)

Para o rapaz não é a mulher o ser sublime, mas as personagens interpretadas por ela. Sibyl Vane encarna as heroínas das tragédias românticas. É diáfana, frágil, misteriosa, apaixonada e trágica; “uma das criaturas mais adoráveis que jamais tinha visto. Havia algo de gazela em sua graça esquiva e em seus olhos inocentes” (Wilde, 1996, p. 98). Ao ver a jovem encenando Julieta, o rapaz apaixonou-se, passando a cortejá-la e adorá-la. Como a considera uma excelente atriz, planeja apresentá-la aos grandes teatros londrinos. Na verdade, encanta-se com a arte e não com a vida, deseja a atriz e não a mulher. Para ele, as mulheres são vulgares e não excitam a imaginação, são transparentes e destituídas de mistério,

são limitadas ao seu século. Não há magia que possa transformá-las. Pode-se conhecer a sua mente como se conhecem os seus chapéus. Podemos encontrá-las sempre. Não há mistério em nenhuma delas. De manhã, passeiam em seu carro pelo parque. De tarde, tagarelam tomando chá. Têm os sorrisos estereotipados e as atitudes estudadas. São totalmente transparentes. Mas uma atriz! Como é diferente uma atriz, Harry! Por que não me disse que o único ser digno de amor é uma atriz? (Wilde, 1996, p. 64)

Ferinamente deprecia a mulher comum, transformando-a em uma criatura insípida e desinteressante. Mas a atriz, para ele, era a única digna de ser amada. O palco faz com que Sibyl Vane se torne a mais bela e a mais desejada das criaturas. Ele apaixonou-se por ela na medida em que pode amar, através de sua atuação, todas as musas consagradas da literatura:

amo-a, Harry. Ela é tudo para mim. Noite após noite, vou vê-la representar. Uma noite ela é Rosalinda e em outra, Imogênia. Vi-a morrer na escuridão de uma sepultura italiana, sugando o veneno dos lábios de seu amado. Segui-a quando vagueava pelos bosques de Arden, disfarçada de bonito rapaz de calças, gibão e gracioso gorro. Vi-a louca na presença de um rei perverso, para quem levava ramos de arruda e a quem dava a provar ervas amargas. Era inocente e as negras mãos do ciúme comprimiam-lhe a garganta. Vi-a em todas as épocas e em todos os trajes. (Wilde, 1996, p. 64)

Este é o grande impasse com o qual se defrontam os dois jovens, pois Sibyl Vane se apaixonou pelo homem e, a partir de então, nada mais importa, esquece a arte. Para ela, o amor é mais importante que a arte, mais importante que a própria vida. Sua visão é de um intenso e ingênuo romantismo. Já para o rapaz, o amor só é possível no terreno da fantasia e da ficção, na vida tudo é falso e vulgar. Só a arte é real e digna de ser louvada.

Quando Sibyl Vane perde o interesse pelo teatro e faz uma apresentação mesquinha diante dos amigos de Dorian Gray, não previa a sua decepção e indiferença. Ela o envergonhara atuando de uma maneira vulgar: “não era devido ao nervosismo, pois dava a impressão de absoluto autodomínio. Era simplesmente má interpretação. Um completo fracasso” (Wilde, 1996, p. 100). A partir desse momento ele passa a achá-la medíocre e se desinteressa dela, abandonando-a impiedosamente. Ao encenar mal e corromper a arte da interpretação, a atriz perde o amor do jovem, voltando a ser uma mulher comum, que deixa de excitar sua imaginação e não mais se enquadra no seu ideal. Ingenuamente, a jovem assim se expressa diante de um Dorian Gray desencantado e entediado:

– Dorian, Dorian! – exclamou. – Antes de conhecer você, a única realidade da minha vida era o teatro. Vivia unicamente para o teatro. Achava que tudo aquilo era verdade. Eu era Rosalinda uma noite, e outra, Pórcia. A alegria de Beatriz era a minha alegria e os sofrimentos de Cordélia eram também os

meus sofrimentos. Acreditava em tudo. As pessoas vulgares que representavam comigo pareciam-me divindades. Os cenários eram o meu mundo. Não conhecia senão sombras, e as considerava realidade. Você chegou, oh, meu belo amor, e libertou minha alma da sua prisão. Ensinou-me o que era verdadeiramente a realidade. Esta noite, pela primeira vez em minha vida, compreendia a falsidade, a tolice da pomposidade vazia em que sempre representei. [...] Odeio o palco. Posso fingir uma paixão que não sinto, mas não posso fingir isto que me queima como fogo. Oh, Dorian, Dorian! Compreende agora o que isto significa? Se pudesse fingi-lo, seria uma profanação porque, para mim, representar é estar apaixonada. Foi você que me fez compreender isso. (Wilde, 1996, p. 102)

O seu ingênuo amor fenece diante da atitude impassível e decepcionada do ser amado. Ela não esperava ser rejeitada, pois se presumia amada, e a sua declaração de amor, ao encenar mal, era a consagração de sua devoção. Mas Dorian Gray não queria a mulher, queria a artista, queria todas as musas que ela poderia representar, e maldosamente responde:

– Sim – exclamou –, você matou o meu amor. Costumava excitar a minha imaginação. Agora, não consegue nem ao menos excitar a minha curiosidade. Já não me provoca nenhuma emoção. Eu a amava porque era maravilhosa, porque possuía talento e inteligência, porque realizava os sonhos dos grandes poetas e dava forma e substância às sombras da arte. E arruinou tudo. Você é inepta e estulta. Meu Deus! Que louco fui, em amá-la. Como fui ingênuo. Agora já não significa mais nada para mim. Não quero vê-la nunca mais. Não quero mais pensar em você. Nunca mais quero pronunciar o seu nome. Não sabe o que era antes para mim. Antes... Oh, não quero pensar mais nisso! Quisera nunca tê-la visto! Você pôs a perder a paixão romântica da minha vida. Como conhece tão pouco o amor para dizer que ele corrompe a sua arte! Você, sem a sua arte, não é nada. Eu pretendia torná-la famosa, esplêndida, magnífica. O mundo inteiro iria adorá-la e você usaria o meu nome. Agora, quem você é? Uma atriz de terceira categoria com um rosto bonito. (Wilde, 1996, p. 103-104)

Sibyl Vane caracteriza a candura, a fragilidade e a delicadeza da mulher romântica, oposta à imagem que Dorian Gray faz dela, por isso sonha em transformá-la na Diva do teatro inglês. O palco, para ela, era apenas a oportunidade de “fingir-se” amada, a forma encontrada para expressar seu sentimento amoroso, por isso vivia intensamente os amores das heroínas

que representava. A partir do momento em que se apaixona na vida real, o palco não mais lhe cabe, não consegue “fingir” o amor enquanto expressão artística. A sua ingenuidade provoca encantamento e paixão momentânea, mas seu sentimentalismo “vulgar”, seu excesso de romantismo e sua falta de perspectiva a banaliza aos olhos do rapaz. Ela é praticamente a única mulher que possui um papel relevante no livro, mas sua aparição é meteórica, serve apenas para reforçar o narcisismo do protagonista.

Para Dorian Gray a arte é um fim em si, uma manifestação da natureza do homem, tão bela quanto sublime, por isso Sibyl Vane merecia ser amada. Mas quando ela degrada a arte merece ser punida, perdendo a sua função de símbolo, de ideal amoroso: “– Eu vou embora – declarou, por fim, com tranquilidade e clareza. – Não quero ser cruel, mas não quero vê-la nunca mais. Você me decepcionou” (Wilde, 1996, p. 105). Ele abandona-a sem qualquer remorso, deixando-a só e desesperada a ponto de suicidar-se.

Sibyl Vane buscará a única solução viável para seus desencantos – o suicídio. Este é o caminho para interromper o sofrimento, a angústia, a solidão, o pessimismo e o desamor. Cheia de sonho e fantasia, a jovem carrega consigo um desejo de plenitude que só será alcançado no amor ou, tragicamente, na morte. A morte ainda funciona como forma de punir o ser amado, mas como Dorian Gray não possui qualquer sentimento em relação ao outro, expressa apenas seu tédio.

Um dos caminhos do amor em direção à morte é o amor não correspondido. Amar e não ser amado pode levar ao suicídio. Segundo Gilles Deleuze (1987, p. 19), “o amante deseja que o amado lhe dedique todas as suas preferências, seus gestos e suas carícias. Mas os gestos do amado, no mesmo instante em que se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido que nos exclui”. Essa exclusão é a dor que leva à morte. A incapacidade de Dorian Gray em decifrar o mundo interior da mulher amada gera a necessidade de feri-la e incutir nela um sentimento de culpa, por isso a jovem procura a morte:

mas você deve considerar essa morte solitária, dentro do camarim extravagante, apenas como um fragmento estranho e lúgubre de alguma tragédia jacobina, ou como uma maravilhosa cena de Webster, de Ford ou de Círyl

Tourneur. Essa moça nunca viveu na realidade, nem tampouco morreu realmente. Para você, ela foi sempre um sonho, um fantasma que vagou pelos dramas de Shakespeare, mais rica em alegria e melodia. No momento em que teve contato com a vida real, sentiu-se aniquilada e, por isso, morreu. (Wilde, 1996, p. 121)

Um dos mais significativos paradoxos do amor romântico é o tema do amor e da morte. O amor é o domínio do desejo e da imaginação, transitando entre o prazer e a dor, a angústia e a alegria, a ansiedade e a melancolia, a vida e a morte. O amor romântico está ligado ao mito de Eros e Tãatos. Etimologicamente a palavra “erótico” provém de *erotikós*, relativo ao amor, derivado de Eros, deus grego do amor. É também o princípio da vida e do desejo, ligado a Tãatos, símbolo da morte e da destruição. Amor e morte estão relacionados à criação e à destruição, intimamente ligados a toda experiência humana. Morte e gozo fazem parte da trama que tece o amor humano. Eros e Tãatos são duas faces da mesma moeda, pois a morte está sempre à sombra do amor. A morte em sua real possibilidade torna-se bem mais atraente. O lado trágico da vida enobrece a experiência amorosa, distanciando-a da banalização. Conforme Pierre Brunel (1998, p. 317), o poder de Eros é tamanho que seria capaz de destruir a si próprio. Esse é o lado cruel e trágico do amor: possui o poder de destruir aquele que ama, por ser a marca do sofrimento.

O amor de Dorian Gray é perverso e absurdo, apresentado em um plano de absoluta fantasia, não se concretizando nunca. O rapaz deixa de amar Sibyl Vane quando ela se torna humana. Também não consegue amar qualquer outra mulher em toda a sua vida. Ele passa a sentir apenas os prazeres do corpo, a luxúria das relações eróticas, sem qualquer envolvimento sentimental. Seu encantamento com a possibilidade de se tornar eterno não permite que sinta dor pela separação de Sibyl Vane, ou sequer se arrependa de ter provocado sua morte: “tenho de reconhecer que aquilo que aconteceu não me afeta como deveria. Parece-me apenas o empolgante desfecho de um drama maravilhoso. Tem toda a terrificante beleza de uma tragédia grega, tragédia essa em que eu tive um importante papel, mas da qual saí ileso” (Wilde, 1996, p. 118). Assim como Fausto (de Goethe), que abandona

Margarida deixando-a morrer, Dorian Gray também provoca a morte de Sibyl, quando a rejeita, e não se sente culpado por isso.

Por fim, depois de tanta dissolução, Dorian Gray arrepende-se e tenta redimir-se de todas as transgressões:

ah! Que instante maldito aquele em que o orgulho e a paixão o haviam levado a implorar que o retrato suportasse o peso de seus dias, para que ele pudesse conservar o esplendor imaculado da eterna juventude! Todas as suas infelicidades daí provinham. Melhor seria se cada pecado cometido trouxesse consigo sua punição rápida e segura. Há uma purificação no castigo. A oração de um homem para um Deus de justiça não deveria ser “Perdoai nossos pecados”, mas “Castigai-nos por nossas faltas”. (Wilde, 1996, p. 252)

A vida passional e viciosa que passou a levar acaba por cansá-lo, ele atribui ao quadro toda a culpa por seus “pecados”. Passados os anos de uma vida devassa resolve redimir-se e tornar-se íntegro novamente. Pela primeira vez toma consciência de todos os seus atos, odiando a sua própria beleza, desejando uma vida nova e “imaculada”. Nesse momento decide destruir o quadro: “da mesma forma que matara o pintor, mataria agora sua obra e tudo aquilo que ela significava [...]. Pegou a faca e enterrou-a no retrato” (Wilde, 1996, p. 255). Mas a sua alma estava corrompida por demais para mudar, além do mais, não se podia simplesmente decidir romper o pacto feito anteriormente. A sua eterna juventude não era uma dádiva, mas fruto de um acordo com Satã. Havia chegado a hora de pagar seu preço; por isso, ao apunhalar o quadro, involuntariamente apunhala a si mesmo.

Quando entraram, encontraram pendurado na parede um maravilhoso retrato de seu patrão, que o representava como estavam habituados a vê-lo, em todo o esplendor de sua rara juventude e beleza. Estendido no chão, havia um homem morto, em trajes de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto causava repugnância. Reconheceram-no somente após terem examinado os anéis que ele usava. (Wilde, 1996, p. 256)

Ele não sabia que sua vida estava atrelada ao quadro, tampouco pensava que um dia teria que pagar o preço do pacto com a própria vida e, também, não sabia que o quadro era seu ponto vulnerável, o seu “tendão de Aquiles”,

pois só seria morto se ele fosse destruído. Assim morre Dorian Gray, acidentalmente. Ele pensou que poderia ludibriar seu credor, mas não se brinca com Satã. O pacto só se manteria se ele continuasse sendo seu fiel discípulo. Não lhe era dado o direito de voltar atrás e ser bom, tampouco ser compassivo. A morte o torna velho e horripilante como deveria ser. O retrato livra-se de sua maldição e volta a seu esplendor inicial.

Concluindo essa análise, tomamos de empréstimo as palavras de Silva (1996) ao afirmar que *O retrato de Dorian Gray* não foi bem recebido pela crítica da época, “principalmente pelos moralistas, que a consideravam uma obra envenenadora dos costumes. O autor, no entanto, afirmava que seu romance era moralmente perfeito” (Silva, 1996, p. 9). Para Oscar Wilde, os vícios e as virtudes da humanidade constituem-se de materiais para a arte e para o artista. No entanto, a versão original foi mudada e algumas questões polêmicas para a época foram amenizadas; a primeira delas foi a redução do espaço dado ao livro lido por Dorian Gray, que na versão atual foi apenas mencionado; a segunda refere-se às atitudes homossexuais de algumas personagens, que nessa versão passam quase que despercebidas, pois não são declaradas, apenas insinuadas, como a paixão de Basílio pelo rapaz, a relação de Dorian Gray com Lord Wotton e o fascínio que Dorian Gray exercia nos rapazes, por possuir uma beleza quase feminina, gestos ingênuos de donzela.

Todas as dúvidas, críticas e rancores do protagonista evidenciam uma crítica ao modelo de literatura naturalista, pondo em evidência o mal-estar decorrente do caráter superficial do estilo de vida vitoriano, pois tanto o livro lido por ele quanto a própria narrativa de sua história procuram traduzir criticamente o espírito da época.

Podemos afirmar que a questão estética atua como fator preponderante no romance. A maneira de ver o mundo das personagens reflete a postura do autor diante da arte. Percebemos a contraposição entre tradição e inovação, entre adesão e ruptura. O romance apresenta interesse pela pintura e pela literatura. No processo de representação da pintura temos, também, o processo de construção do romance, que se dá de forma bastante inovadora, seguindo os padrões da época no que se refere ao experimentalismo e à valorização de um estilo individual.

*O retrato de Dorian Gray*, em seu aspecto de evasão, de senso de mistério, de sonho, de pessimismo, de grotesco, de fantástico, de satânico e de trágico, é bastante inovador e instigante. Deixa o leitor perplexo, em todas as acepções do dicionário, quais sejam: emaranhado, indeciso, duvidoso, hesitante, irresoluto, espantado, admirado, atônito. No romance, o excesso de subjetividade redonda no aspecto lúgubre da vida, no culto à noite e no gosto pelas orgias. O Satanismo, provocando o afastamento da imagem de Deus, transforma Satã em comparsa.

Diante disso, podemos afirmar que a obra se insere no movimento decadentista: primeiro, por criar toda uma visão pessimista e irônica do mundo; segundo, por valorizar a imaginação; terceiro, por resgatar a temática fáustica; e, por fim, por colocar em pauta o papel estético do grotesco.

Na personagem do romance o desencanto pela vida é transformado em solidão e ressentimento, a perda da fé resulta em um individualismo tedioso e anárquico. O autor faz da sua personagem um herói fáustico, um ser independente e radical, que não distingue o bem do mal, o certo do errado; para ele tudo é possível e permitido. Dorian Gray é um ser autônomo, um livre-pensador, podendo romper com as regras sem qualquer preocupação de ordem moral, religiosa ou ética. Essa força indomável e amoral é a força que conduz o gênio, distinguindo-o do homem comum, distanciando-o da mediocridade. Ele é uma força natural, como se fosse em si a natureza, livre dos cânones, devendo dar total vazão à emoção, rompendo com os padrões estabelecidos.



## Capítulo II

### *Oceano mar*, de Alessandro Baricco: a operacionalização do pictórico no universo literário

AO PROCEDERMOS À ANÁLISE DO ROMANCE *Oceano mar*, de Alessandro Baricco, pretendemos verificar como o processo de construção e de desconstrução da literatura e da pintura se apresenta, uma vez que essas duas formas de representação artística são abordadas com ênfase excepcional ao longo dessa narrativa. Há, na obra, uma forte tendência para a renovação das normas clássicas, resultando no rompimento e no esfacelamento das formas tradicionais de representação literária e pictórica. Baricco cria, com maestria, um romance inovador no que se refere a sua temática e a sua estrutura. A obra é difícil de ser avaliada e caracterizada dentro de padrões normais da estética romanesca, pois seu processo de construção provoca no leitor um forte impacto pelo seu caráter transgressor, principalmente no tocante aos fictícios quadros de pintura descritos ao longo da narrativa. Antes de procedermos à análise da obra, procuraremos traçar um rápido retrospecto das transformações da arte literária e pictórica, a partir do século XIX, no intuito de melhor compreendê-la.

É importante salientar que a pintura produzida a partir dos últimos decênios do século XIX vem exercendo grande influência na literatura e nas artes em geral, desde a presença de movimentos de vanguarda altamente

transgressores, como foram o Futurismo, o Impressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Fovismo, o Abstracionismo e o Surrealismo. Trata-se de movimentos que romperam com a estética clássica e instauraram um novo posicionamento, chocando a sociedade da época por criarem formas inéditas de representação em todos os campos da arte.

O século XIX primou pela ruptura, momento em que o artista se deparou com um campo ilimitado de opções. “Mas quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidissem com o do público” (Gombrich, 1999, p. 501). A ascensão de uma classe média burguesa, interessada na arte do passado, contradizia a posição transgressora dos artistas da época. “Entre os artistas, por outro lado, tornou-se um reconhecido passatempo ‘chocar o burguês’, obrigá-lo a sair de sua complacência e deixá-lo perplexo e bestificado” (Gombrich, 1999, p. 501). Exemplo clássico dessa postura pode ser visto na ação dos impressionistas, que chocaram tanto o público quanto a crítica ao produzirem obras fora do padrão do gosto convencional.

O Impressionismo foi um movimento pioneiro no quesito transgressão, ele abriu caminho para os outros movimentos de vanguarda que compuseram o cenário artístico do final do século XIX e das duas primeiras décadas do século XX. No Impressionismo, a “visão, sempre renovadora em função da luz e de suas variações, passará a ser o verdadeiro tema do quadro. A paisagem predominará sobre toda e qualquer outra forma pictórica, seja ela religiosa, mitológica ou histórica” (Serullaz, 1989, p. 7). No momento em que a fotografia começava a se desenvolver, mas ainda com recursos limitados, retratando apenas em preto e branco, “o olho de extraordinária acuidade dos impressionistas soube ver o que ninguém ousara até então fixar numa tela” (Serullaz, 1989, p. 8). “O nome quase irônico fora inventado quando Monet apresentou o quadro ‘Impressão: Sol Nascente’ na Exposição de Artistas Independentes, aberta em abril de 1874 no estúdio do fotógrafo Nadar” (Pereira, 1991, p. 3).

A Exposição dos pintores impressionistas causou tamanha sensação que teve força necessária para aglutinar jovens de todos os segmentos artísticos. As novas correntes tiveram o dom de irritar a sociedade e os artistas

conservadores. A importância da Exposição foi tanto histórica quanto estética. Os quadros expostos nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes. A originalidade e a visão diferente de tudo o que se produzira até então escandalizaram a todos. Os movimentos posteriores ao Impressionismo seguiram a mesma linha, em busca de novas formas de criação.

O século XX, com o advento do Modernismo, consolidou a tradição da ruptura e a liberdade total de expressão. Para Gombrich (1999), os artistas procuraram tornar única cada obra criada:

eles querem sentir a sua obra como realmente única, o produto de suas mãos num mundo em que tanta coisa é feita mecanicamente e padronizada. Alguns optaram por telas de dimensões enormes, onde a escala é o único fator que causa impacto; e essa escala também perde sua finalidade numa ilustração reduzida. Acima de tudo, numerosos artistas são fascinados pelo que chamam “textura”, a sensação tátil de uma substância, sua maciez ou aspereza, sua transparência ou densidade. Portanto, descartam a tinta comum e optam por outros veículos, como a lama, a serragem, a areia. (Gombrich, 1999, p. 605-606)

A palavra de ordem era “experimental”. Tudo era possível e “normal”. Nesse processo de experimentação, a arte abstrata fez a opção pelo não figurativo. Um de seus precursores foi Kandinsky. A partir dessa experiência surgiu, nos Estados Unidos, um movimento denominado Expressionismo Abstrato, que buscava expressar as “emoções interiores do homem, seus tumultos e, assim sendo, exploraram os aspectos fundamentais do processo pictórico – gesto, cor, forma, textura – por seu potencial simbólico e expressivo” (Dempsey, 2003, p. 188). Dentre os artistas mais expressivos desse movimento temos Pollock, que, abandonando os pincéis, começou a respingar tinta na tela, obtendo um resultado surpreendente com enormes painéis cheios de borrifos com cores puras que se sobrepunham, formando um emaranhado de pingos sem qualquer imagem definida.

A pintura passou por intensas transformações até culminar no Abstracionismo, em que o figurativo desaparece, dando lugar ao uso da cor e da luz. Esse fenômeno da desconstrução da imagem vai ser denominado por

Rosenfeld (2006) como “fenômeno da desrealização”. Ele afirma que no campo das artes vai surgir uma recusa à arte mimética, não mais sendo produzida a realidade empírica e sensível. Esse aspecto é preponderante na pintura abstrata, no entanto, começa a aparecer na pintura figurativa das vanguardas do final do século XIX e início do XX, visto que “mesmo essas correntes deixam de visar à reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica” (Rosenfeld, 2006, p. 76), podendo deformar a aparência, criar contexto insólito, reduzir suas configurações; havendo, na verdade, “uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando uma tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (Rosenfeld, 2006, p. 76). A desrealização pode ser vista em pintores como Van Gogh, Matisse, Picasso, Salvador Dalí, Tarsila do Amaral, Portinari, Kandinsky, Mondrian, Pollock e muitos outros.

Na literatura, como exemplo de desrealização, podemos apontar escritores como Rimbaud, Mallarmé, Proust, Joice, Virgínia Woolf, Kafka, Beckett, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Assim como na pintura, o romance também passou por diversas transformações, e seus elementos basilares como a linguagem, a estrutura do enredo, a construção da personagem, a delimitação do espaço e do tempo, a atuação do narrador foram reelaborados, reinventados, redimensionados. A fragmentação tornou-se a base de tudo, tudo foi relativizado. Não havia regra a ser seguida. Outro aspecto importante encontra-se na supremacia da imagem no processo da construção textual, pela influência da fotografia, do cinema, da televisão e do computador.

Diante de tudo isso, só nos cabe perguntar: Como a arte se apresenta na virada do século XX? Nos seus últimos decênios, observamos um desdobramento desse processo de ruptura, sem os excessos do século anterior, mas sempre buscando novas formas de representação para as diversas manifestações artísticas. Perguntas que vêm se repetindo ao longo da história, a cada momento em que novas tecnologias vão surgindo, podem ser refeitas. Será o fim da arte convencional? Ou será o fim da “autoria”? Antes do advento do Renascimento, as obras de arte quase nunca eram assinadas, pois não havia a preocupação com a autoria. Será que a arte sofrerá um retrocesso em relação à autoria? A intertextualidade vem transformando o texto de um em texto

de todos. E o mesmo acontece com a Internet, a arte computadorizada e interativa. Será o fim da arte expressa em material convencional (papel, tela, madeira, metal, vidro etc.)?

Podemos nos aventurar a dar uma resposta, baseando-nos na história da humanidade. A fotografia não destruiu a pintura, que buscou novos caminhos para realizar-se. A televisão não destruiu o rádio, ele tornou-se portátil e encontrou uma forma de presentificar-se no cotidiano, podendo ser sintonizado até em um minúsculo celular. O videocassete e, posteriormente, o DVD, não acabaram com o cinema, o investimento em tecnologia vem tornando-o cada vez mais fascinante. Tampouco o computador destruiu o livro, continuamos produzindo e lendo livros em papel. Acreditamos que a arte encontrará novos caminhos para continuar encantando a todos nós. A arte, assim como a humanidade, transforma-se continuamente. Nada é estático, nada é definitivo e tudo é possível no tocante à criação.

Esse processo de transformação das artes fez com que a escrita assumisse novos rumos, levando a literatura a romper com a tradição para acompanhar o homem e a sociedade que emergiram dos novos e conturbados tempos. O final do século XX e o início do XXI têm sido um desdobramento desse processo de ruptura, consolidando uma das marcas essenciais da modernidade: a almejada liberdade de criação em direção à estética do novo e do inédito. Foi justamente dentro dessa perspectiva que procuramos analisar o romance *Oceano mar*, com o intuito de observar de que maneira o processo de transformação repercutiu na construção do romance de Baricco.

Alessandro Baricco nasceu em Turim, na Itália, em 1958. É considerado um dos escritores italianos mais conhecidos da atualidade. Sua obra vem sendo traduzida em várias línguas e adaptada para o cinema. Seu primeiro romance, *Castelos de raiva*, foi publicado em 1991 e recebeu vários prêmios. *Oceano mar* foi seu segundo livro, publicado em 1993 e traduzido para dezessete línguas, inclusive o português. Com esse romance ganhou, no mesmo ano, o prêmio *Viareggio*, e ainda, em 1994, os prêmios *Palazzo al Bosco* e *La cultura del mare*. O nosso interesse por *Oceano mar* foi justamente a forma inovadora da sua narrativa e a presença de uma personagem pintora e sua obra.

O romance apresenta-nos a personagem Michel Plasson, um pintor que passa por momentos de angústia em relação ao processo de criação. Dedicase por longo tempo a pintar retratos e, no fim de sua vida, resolve abandonar tudo e refugiar-se à beira-mar, tentando pintar uma marina que retratasse, com todo o seu esplendor, o oceano/mar. Nessa ânsia pela perfeição cria um novo estilo, completamente inédito, feito de vazio, feito de nada, feito de telas completamente brancas. Plasson rompe com todos os conceitos de pintura e rejeita todas as técnicas até então empregadas, visto que seus quadros não possuem nem desenho, nem cor, nem perspectiva, nem luz e sombra... As telas, em sua maioria, são completamente brancas, levando às últimas consequências o experimentalismo.

O romance foi concebido, em princípio, dentro do gênero romanesco; contudo, ao longo de sua elaboração, o autor optou pelo hibridismo, misturando várias categorias de gênero e diversas técnicas narrativas. A sua estrutura encontra-se carregada de diálogos cinematográficos, em que uma personagem é sempre analisada sob o ponto de vista da outra. Não há um enredo no sentido convencional, mas fragmentos de várias histórias que se entrecruzam. Quase não há ação, mas sucessivos diálogos com frases mínimas e incompletas, resultando em uma linguagem quase gestual. Pouco a pouco, o gênero lento do romance vai se transformando e tornando-se mais ágil ao misturar várias formas clássicas de narrar como se fossem novas, mas que, por se apresentarem ao mesmo tempo, resultam inovadoras.

*Oceano mar* divide-se em três partes ou três livros, como o autor denomina. O Primeiro Livro chama-se “Estalagem Almayer”, com oito capítulos encabeçados por um numeral arábico. Neste livro, um narrador de terceira pessoa, onisciente, apresenta-nos as personagens, o espaço por elas habitado e, principalmente, o mar, que se constitui em um espaço privilegiado em toda a narrativa. De certa forma, todas as personagens possuem uma ligação com o mar, pois ele é o elemento determinante de suas vidas. Ao longo da história, o narrador, muitas vezes, desaparece para dar lugar à personagem e várias técnicas são utilizadas: diálogos, cartas, discurso indireto livre.

O romance narra a história das várias personagens que se hospedaram em frente ao mar, na estalagem Almayer, em Quartel. Para alcançar o local,

podia-se “chegar a pé, descendo pelo caminho que vinha da capela de Saint Amand, mas também de carruagem, pela estrada de Quartel, ou de balsa, descendo o rio” (Baricco, 1997, p. 19). A estalagem era um lugar belo, longe da civilização e cheio de mistérios. Apesar de sua localização, determinando o espaço dimensional, torna-se, ao longo da narrativa, um espaço não dimensional, na verdade utópico, pois representa, para as personagens, o lugar do desejo e da imaginação. A estalagem localiza-se em frente ao mar, concorrendo para confirmar o espaço utópico, pois o mar é aqui encarado como lugar da possibilidade da salvação e da perdição, de vida e morte, inferno e paraíso.

Para Foucault (2006, p. 414) “as utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa”. As utopias, para o filósofo, são espaços fundamentalmente irrealis. E é essa a sensação do leitor de *Oceano mar* em relação ao espaço, que se torna de tal maneira misterioso que vai perdendo sua delimitação física, como se estivesse em outra dimensão, fora de nossa realidade concreta. Assim como também eram misteriosas as pessoas que lá viviam e se hospedavam.

Cinco estranhas crianças cuidavam da estalagem Almayer, e lá viviam sem a tutela de um adulto. Esse fato não era questionado pelos hóspedes adultos, aliás, era aceito naturalmente. Eram duas meninas. Uma delas, Dira, ficava na recepção e sabia ser mulher – tornando-se forte e resoluta quando precisava, mas sempre voltando a ser uma menina delicada e encantadora: “dez anos já era muito para aquela menina. Mas se quisesse podia ter mil a mais. Cravou os olhos diretos nos de Adams e o que disse, disse-o com uma voz cortante que parecia a de uma mulher que, ali, não estava” (Baricco, 1997, p. 77). A garota, à noite, velava o sono de Elisewin. Sua presença, sentada em uma cadeira ao lado da cama, lendo, acalmava a jovem, fazendo-a dormir tranquila.

A outra era uma bela menina sem nome, sendo apenas mencionado o fato de que dormia na cama de Ann Deverià: “Apoiou-se àquelas últimas rajadas de luz para se aproximar da cama onde, debaixo das cobertas, uma menina dormia, insciente a qualquer outro lugar, e belíssima” (Baricco, 1997, p. 40). Não se sabe nada dessa menina, ela é uma espécie de guardiã de Ann Deverià, assim como Dira o é para Elisewin.

Três eram os meninos. O primeiro, Dol, observava os navios para o pintor Plasson. Ele era uma espécie de terceiro olho do pintor, visto que este não enxergava bem de longe. Dol transportava Plasson em um pequeno barco, todos os dias, para que ele pudesse trabalhar junto ao mar: “Plasson, o pintor, tinha voltado há pouco, encharcado, com as suas telas e suas tintas, sentado à proa do barquinho levado, a golpes de remo, por um garoto de cabelos ruivos” (Baricco, 1997, p. 39). O segundo garoto chamava-se Dood, vivia no parapeito da janela do quarto de Bartleboom e sabia de seus segredos, visto que o hóspede falava dormindo:

Dira ergueu os olhos de suas contas. Os dois – Bartleboom e o garoto – estavam em posição de sentido diante dela. Falaram um após o outro, como se tivessem ensaiado.

– Este garoto lê os sonhos.

– Este homem fala dormindo.

Dira tornou a baixar os olhos sobre as contas. Nem sequer levantou o tom de voz.

– Sumam.

Sumiram.

(Baricco, 1997, p. 42)

E, por fim, havia Ditz, que presenteava o Padre Pluche com os sonhos que lhe eram necessários:

– Então ouça. Uma noite, estou indo dormir, meto-me na cama e quando estou para apagar a luz vejo a porta se abrindo e um garoto entrando. Pensei que fosse um camareiro, algo assim. Mas não, ele chega perto e diz: “Tem alguma coisa com que queira sonhar esta noite, Padre Pluche? Assim. E eu digo: “A condessa Varmeer tomando banho”.

– Padre Pluche...

– Era uma piada, não é? Está bem, ele não diz nada, sorri um pouco e vai embora. Eu adormeço e o que é que eu sonho?

– A condessa Varmeer tomando banho.

(Baricco, 1997, p. 96)

A relação das crianças com os hóspedes da estalagem era minimamente insólita. São duas meninas para duas mulheres, três meninos para três homens. Só André e Adams, que se hospedam por último, não possuem seu

par infantil. Essas crianças são uma espécie de guardiões do sono e do sonho dos adultos. Para Chevalier & Gheerbrant (1988, p. 60; grifos dos autores) “os anjos são considerados como *símbolos de ordem espiritual*”. E todos os hóspedes, de uma maneira ou de outra, precisam da ajuda dessas crianças.

A atuação das crianças não se esclarece, é gratuita a relação que se estabelece entre elas e os hóspedes, deixando o leitor em estado de hesitação, confirmando a presença de elementos da literatura fantástica no romance. Segundo Todorov (1975, p. 38-39), existem três condições para se classificar um texto como fantástico. A primeira delas é considerar o mundo das personagens como o mundo das “criaturas vivas”; isso podemos considerar, pois no romance de Baricco as personagens são perfeitamente passíveis de existência no mundo real. A segunda condição é a hesitação experimentada por uma personagem, o que podemos conferir a Bartleboom e à sua relação com Dood – por imaginar que o menino lia os seus pensamentos –, e a Padre Pluche – por acreditar que Ditz era capaz de interferir em seus sonhos. A terceira condição cabe ao leitor: recusar tanto a “interpretação alegórica quanto a interpretação poética”; nesse caso, ele procura dados no texto para uma explicação natural dos fatos, mas aceita a atmosfera misteriosa como um fator a ser analisado, interpretado e desvendado ao longo da leitura. Dessa forma, “o fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler” (Todorov, 1975, p. 38). Ao procedermos à leitura da obra, encontramos várias passagens que nos remetem ao fantástico sem, contudo, passarmos pelo estranhamento. Aceitamos o insólito dentro da realidade ficcional.

Na estalagem Almayer estavam hospedados: o pintor Michel Plasson, que estava obcecado e tinha pela frente a tarefa impossível de captar os olhos do mar para realizar a marina perfeita; a bela Ann Deveria, que tinha por doença o adultério e estava ali para se curar desse mal que atrapalhava sua vida conjugal; o professor Ismael Adelante Ismael Bartleboom, que escrevia cartas a uma mulher inexistente, uma espécie de diário que dava conta de sua rotina e preenchia sua vida vazia de amor. Ele tinha, ainda, como missão, escrever uma enciclopédia que definisse o limite das coisas e das pessoas,

uma enciclopédia que não acabava nunca, contraditoriamente indefinida e ilimitada. Havia, também, o Padre Pluche, que tinha medo de morrer no mar. Ele escrevia um livro de orações, orações para todas as ocasiões. Sua estada na estalagem tinha como objetivo acompanhar Elisewin, uma jovem gravemente doente que pretendia se curar com banhos de mar.

Uma das últimas personagens a chegar à estalagem Almayer é Adams – ou Thomas –, sobrevivente de um naufrágio. Um homem misterioso que escondia a própria identidade e que, após o naufrágio, tinha vivido por um tempo com Langlais, o almirante que nunca havia colocado os pés em um navio, mas que catalogava tudo que se referia ao mar. A missão de Adams era vingar a morte da mulher amada. Estava à espera de Savigny – ou André. Savigny, o último a se hospedar ali, era o médico do navio *Alliance*, também sobrevivente do naufrágio e amante de Ann Deveria. Ele vivia fugindo de Thomas, mas justo ali se encontram. Por fim, havia ainda um inquilino misterioso que ninguém via, já que vivia trancado no sétimo quarto da estalagem, e só se revelará no final da narrativa.

Na obra aparecem outras duas personagens que não residem na estalagem Almayer, mas que estabelecem, indiretamente, uma relação com o mar e com os hóspedes: o Barão de Carewall e Langlais. O Barão era o pai de Elisewin e não media esforços para curar a filha. Ele sentia um grande receio do “enorme e desconhecido mar”, por isso tinha ficado em dúvida se a mandaria para se curar com banhos de mar. Ele entrega a garota aos cuidados de Padre Pluche, na esperança de vê-la salva. Langlais, apesar de ser um almirante, nunca estivera no mar, pois trabalhava em terra. Sua função era definir o que havia de verdadeiro e falso em documentos, cartas, diários de bordo, histórias provindas das mais diversas partes do mundo e que chegavam às suas mãos. Langlais tinha seus sonhos de “homem do mar” alimentados por Adams (com quem havia convivido por um tempo), que contava a ele histórias do “imenso e belo oceano/mar”. Um tempo depois passa a viver com Elisewin, o elo entre ele e Adams. Ela acompanha-o até a sua morte.

O Segundo Livro do romance, “O Ventre do Mar”, possui um único capítulo. Nele lemos uma história de marinheiros, apresentada sob a perspectiva de dois narradores-personagens: o médico Savigny e o marinheiro

Thomas, ambos sobreviventes do naufrágio do navio francês *Alliance*. Cada um, por sua vez, conta uma versão da mesma história. É bastante intrigante ver como a narrativa é construída: temos a apresentação, em um único parágrafo, de um narrador impessoal que relata os fatos principais sobre o naufrágio. Em seguida, Savigny começa a relatar sua história e a dos 147 homens colocados em uma jangada construída para suprir a falta de botes salva-vidas do navio que afundara. Essa jangada se perde no mar aberto e os seus tripulantes passam a viver em um verdadeiro inferno. O que chama mais a atenção do leitor não é a história desses homens, mas como Savigny apresenta a sua versão, em forma de parlenda mnemônica: “A primeira coisa é o meu nome, Savigny. A primeira coisa é o meu nome, a segunda é o olhar [...]./A primeira coisa é o meu nome, a segunda aqueles olhos, a terceira um pensamento” (Baricco, 1997, p. 101-102).

Para Cascudo (1984) a parlenda é feita para entreter, divertir e acalmar, num movimento repetitivo, que também serve para memorizar. E a atitude de Savigny, ao narrar repetindo os fatos acontecidos, é um recurso mais para acalmar que para divertir. Talvez para esquecer os fatos terríveis vividos durante o naufrágio. Ou, ainda, para afugentar o medo de ser morto por Thomas que se tornou seu inimigo.

Walter Benjamin (1994) afirma que as melhores narrativas escritas são as que mais se aproximam das histórias orais. Nesse sentido, podemos dizer que a história de Savigny é uma excelente narrativa, pois utiliza um gênero originado da literatura oral e o atualiza, uma vez que a parlenda clássica constitui-se em um texto reiterativo, escrito em versos, com o intuito de divertir a criança, e, aqui, transformada em narrativa, adequando-se à estrutura romanesca. No romance, prevalece o recurso da repetição, utilizado pelo narrador de primeira pessoa. Mas a repetição não se prende à memorização, tampouco à brincadeira, ela objetiva dar ênfase aos acontecimentos narrados e recriar o clima de tensão e horror em consequência da luta pela sobrevivência na jangada à deriva.

O que temos, na verdade, é um texto em que as ações das personagens vão criando um quadro dantesco, causando certo estranhamento pelo tom trágico, carregado de divagações existenciais que dão à narrativa um caráter

hermético. A objetividade do narrador perde-se em memórias que vão se repetindo incessantemente, como um pesadelo recorrente que angustia e deprime. “A primeira coisa é o meu nome, a segunda aqueles olhos, a terceira um pensamento: estou para morrer, não vou morrer. Estou para morrer não vou morrer, estou para morrer não vou morrer estou” (Baricco, 1997, p. 102). A ordem das ações, repetidas incansavelmente, e a apresentação do detalhe em abundância provocam o esfacelamento, quebrando a unidade textual. O excesso de precisão adquire, no texto, um valor diverso do da parlenda tradicional, rompendo com o real, instalando o fantástico e o grotesco.

O que se observa na história apresentada por Savigny é que não há interlocução, pois o personagem não narra para um ouvinte em especial, sequer está interessado na opinião do leitor, para ele não importa o outro. O leitor sabe apenas que a personagem precisa narrar, ouvir a própria voz para acreditar na veracidade dos acontecimentos ou, talvez, para tentar esquecer as atrocidades vividas e praticadas por ele em alto-mar. A narrativa resulta em uma espécie de solilóquio em que Savigny se põe a repetir os fatos para dar sentido à própria existência a partir do que viu e viveu, tecendo analogias desconcertantes entre o visto e o sentido. E assim, vai apresentando os fatos sucessivamente, da primeira até a décima “coisa”, quando apresenta Thomas, o companheiro de horror, o inimigo indestrutível:

A primeira coisa é o meu nome, a segunda aqueles olhos, a terceira um pensamento, a quarta a noite chegando, a quinta aqueles corpos dilacerados, a sexta é fome, a sétima horror, a oitava os fantasmas da loucura, a nona é a carne e a décima é um homem que me olha e não me mata. Chama-se Thomas. (Baricco, 1997, p. 110)

A partir desse momento, quem assume a narrativa é Thomas, que narra os mesmos fatos sob outro ponto de vista, e a forma escolhida é linear, obedecendo a uma sequência temporal. Benjamin (1994, p. 198) afirma que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Segundo ele, na sua origem, existem dois grupos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, com suas respectivas famílias de narradores. No caso de Thomas, temos o marinheiro, aquele que

viaja por diversos lugares e carrega consigo uma fonte enorme de histórias sobre outros locais e outros povos. Nesse sentido, a narrativa de Thomas também se aproxima da tradição oral ao contar a história do naufrágio, com olhos perspicazes de quem não deixa escapar nenhum detalhe do que viu e viveu. Ele apresenta ao leitor todos os momentos de terror vividos na jornada, momentos esses que teimam em não desaparecer: “Chamam-me Thomas. E esta é a história de uma infâmia. Escrevo-a em minha mente, agora, com as forças que me restam e com os olhos cravados naquele homem que nunca terá o meu perdão. A morte, a lerá” (Baricco, 1997, p. 111).

Como um narrador primordial, que possui um saber transmissível a outros, vai gravando na memória cada detalhe, dando vida ao episódio mais trágico de sua existência: a perda da mulher amada. Contudo, distancia-se em alguns aspectos do narrador primordial por não ser um conselheiro. De acordo com Benjamin (1994, p. 200), esse tipo de narrador “sabe dar conselhos”, ele possui uma “dimensão utilitária”. No caso de Thomas, ele não é um conselheiro ideal, pois, o tempo todo, nutre um desejo ferrenho de vingança. No entanto a sua história encerra uma “moral”: a confirmação das falhas humanas, de sua capacidade de matar, de destruir, de vingar. É uma história pessoal e, ao mesmo tempo, a história de toda a humanidade em sua luta animalesca por sobrevivência. Contar histórias é apenas uma forma encontrada para elaborar os acontecimentos vividos e, ao longo do livro, justificar suas atitudes.

Ainda no Primeiro Livro, Thomas é levado ao almirante Langlais após ter sido encontrado em uma aldeia na África. Ao ser interrogado permanece calado. Interessado naquele homem que parecia “um animal em agonia” (Baricco, 1997, p. 58), Langlais deixa-o ficar em sua residência trabalhando como jardineiro, e, aos poucos, ele começa a falar, contando histórias de suas travessias de um porto a outro:

daquele dia em diante, começaram a resvalar, de Adams, todas as suas histórias. Nos momentos mais diferentes e segundo tempos e liturgias imperscrutáveis. Langlais limitava-se a ouvir. Nunca fazia perguntas. Ouvia e só. Adams narrava com voz plana e quente. Media, com arte surpreendente, palavras e silêncios. Havia algo de hipnótico em seu salmodiar de imagens fantásticas. Ouvi-lo era magia. Langlais estava enfeitiçado. (Baricco, 1997, p. 63-64)

Esse é o verdadeiro narrador, aquele que vem de longe, tem muito a contar e possui conhecimento, conforme a teoria de Benjamin (1994). Thomas possui “sabedoria” e capacidade de transmiti-la. As histórias narradas a Langlais são verdadeiras narrativas orais, cheias de gestos, “palavras e silêncios”, que prendem o ouvinte, enfeitando-o. Já a história do naufrágio, transcrita e lida por todos nós, transita entre o narrador e o contador de histórias. É a medida entre a literatura oral e a literatura escrita. É a mediação entre a tradição e a inovação.

Voltando à história da jangada em alto-mar, Thomas nos conta que todo o seu sacrifício para sobreviver tinha sido inútil, lutara noite após noite, mas perdera Thérèse, e sem ela não havia vida. Thérèse, a mulher amada que o acompanhava na jangada, foi morta por Savigny e tragada pelo mar. A história de Thomas se movimenta em torno do sentido da vida, sentido que é a própria expressão da perplexidade do narrador e também do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Este é outro fator que merece destaque no romance, pois a narrativa como um todo encontra-se esfacelada; no entanto, no meio desse aparente caos, Baricco abre espaço para uma narrativa tradicional, atualizando, inovando, recriando... O velho torna-se novo num jogo de metalinguagem em que o próprio fazer literário é matéria da narrativa.

Terminando o Segundo Livro, após a fala de Thomas, novamente aparece Savigny, que encerra a narrativa: “A primeira coisa é o meu nome [...] / A última é uma vela. / Branca. Ao horizonte” (Baricco, 1997, p. 122). E a história é interrompida, deixando ao leitor imaginar como foi o resgate da jangada da fragata *Alliance*. O Segundo Livro é uma história dentro da história. Aparentemente não se liga ao contexto da narrativa; todavia, ao longo da leitura, torna-se importante ao esclarecer a postura de algumas personagens e, ainda, reforça a atmosfera fantástica da narrativa de *Oceano mar*.

O Terceiro e último Livro, “Os Cantos do Retorno”, encerra a história dos oito hóspedes da insólita estalagem Almayer. São oito capítulos encaixados com os nomes das oito personagens da estalagem, sendo diversos os narradores utilizados. No primeiro capítulo, intitulado “Elisewin”, um narrador de terceira pessoa, onisciente, encerra a história da personagem. A jovem acaba por não tomar seu banho de mar, como o médico prescrevera;

ela se cura e se “encharca” de vida, mergulhando nos braços e na mente de Adams. O suor salgado dos corpos em êxtase é o seu “mar-salvação”. A partir daí, ela vai à procura de Langlais para tornar-se sua companheira e completar sua cura e aprendizado, mergulhando nas memórias deixadas por Adams: histórias de um mar... “terrível, exageradamente bonito, terrivelmente forte – desumano e inimigo – maravilhoso. E, além disso, eram cores diferentes, cheiros nunca sentidos, sons desconhecidos – era o outro mundo” (Baricco, 1997, p. 52), o mundo de salvação para Elisewin.

Thomas se apresenta aos hóspedes da estalagem Almayer como Adams. Em princípio, ele é uma incógnita, pois o leitor só fica sabendo a razão de sua estada na hospedagem no final do romance. O seu desejo de vingança, as lembranças horrendas do naufrágio da fragata *Alliance* tinham feito dele um homem calado e taciturno, detentor de conhecimentos, mas pouco disposto a socializá-los. Adams divide-os apenas com Langlais, contando histórias, e, também, com Elisewin, pelo contato corporal. Ao manter relação sexual com a garota, em uma noite de tempestade, transmite a ela todo o seu saber e, ao mergulharem um no corpo do outro, lançam-se a um “mar de êxtase”. Elisewin, ao banhar-se no suor salgado do corpo daquele homem atormentado, encontra a salvação, mas não consegue salvá-lo, pois ele não é capaz de esquecer sua dor. Por isso tem que morrer. Adams permanece fechado, preso dentro de si mesmo e amarrado a seu desejo de vingança.

O “saber” o mar cura a jovem que aprende com o corpo, com os sentidos, por meio do prazer e da dor. Para completar sua cura, Elisewin vai à procura de Langlais – o elo que a manteria unida a Adams –, a fim de completar seu aprendizado e também para absorver todo o sentido do mar: primeiro através do marinheiro e depois com um homem preso à terra, mas que tinha por profissão o mar. As duas visões se complementam e os dois homens salvam-na de sua pureza, de sua infância atormentada, fazendo-a mulher.

No segundo capítulo, “Padre Pluche”, o próprio padre é o narrador; aliás, nesse capítulo conhecemos suas orações-poemas. Ele termina seus dias com o Barão de Carewall, o pai de Elisewin. No terceiro, “Ann Deveria”, a personagem escreve uma carta a seu amante e, ao encontrá-lo, é morta por Adams, tornando-se o mar sua sepultura. No quarto, “Plasson”, temos tão

somente o catálogo das obras do pintor, elaborado por Bartleboom. Plasson morre de pneumonia em um hospital sem, contudo, ter realizado a sua obra-prima. No quinto, “Bartleboom”, aparece um narrador de primeira pessoa, personagem secundário que, sem se identificar, conta as peripécias amorosas de Bartleboom e o seu final solitário, mas tranquilo.

O sexto capítulo, “Savigny”, é todo construído em forma de diálogo, como um texto teatral aparentemente sem sentido, mas que esclarece a relação entre André e Ann Deveria e a sua trajetória após o naufrágio. No sétimo, “Adams”, temos um narrador de terceira pessoa que narra a vingança de Adams ou Thomas – o assassinato de Ann Deveria. Quando Savigny chega à estalagem, Adams mata sua amante, assim como ele havia matado sua Thérèse. Da mesma forma que Adams enterra sua amada nas águas do mar, obriga Savigny a jogar o corpo de sua amante no oceano. Adams opta por matar a mulher e não o homem, para fazê-lo passar pelos mesmos sofrimentos, pelo mesmo sentimento de perda e vazio, por uma vida vivida pela metade, sem razão e sem amor. Após o assassinato, Adams é julgado e morto.

E no oitavo e último capítulo, “O sétimo quarto”, o narrador onisciente desvenda o mistério do morador do sétimo quarto, que vivia trancado sem jamais aparecer, só se revelando no final para as crianças, depois que todos os hóspedes haviam ido embora.

Além da diversidade de narradores, a escritura do romance é bastante perturbadora, pois, ao mesmo tempo em que é inovadora, resgata várias formas do romance tradicional. “O que primeiro salta aos olhos é a heterogeneidade das técnicas narrativas aí aplicadas” (Barbosa & Vinholes, 2007, p. 98), Baricco as atualiza ao usá-las em conjunto. Para os autores,

a finalidade dessa mesclagem, que poderíamos chamar de despersonalizadora e uniformizadora, é provocar, talvez, um efeito de equalização técnica: se eu uso vários procedimentos de narração romanesca é porque ao mesmo tempo em que nenhum me serve ou me interessa, todos colaboram para eu expressar minha ânsia impossível de uma escritura perfeita. O *patch-work* é dividido e cosido em suas distintas partes e aparentemente não tem unidade. No entanto, o efeito estético produzido é impressionante, justamente por guardar certa unidade na diversidade. (Barbosa & Vinholes, 2007, p. 98; grifo do autor)

Parte de um processo de consolidação e transformação do romance, *Oceano mar* apresenta inovações tanto no conteúdo quanto nos aspectos formais. Ainda citando Barbosa & Vinholes (2007), vemos que o romance emprega as seguintes técnicas: uma narrativa linear; um romance epistolar; uma narrativa que incorpora o dialogismo teatral; um romance que utiliza a técnica intimista do diário anotado; uma narrativa com características de romance policial; um romance que se serve da descrição “clássica”, do tipo balzaquiano; um romance semeado de autorreferências, ou seja, uma obra que, no seu próprio interior, conta a história do gênero romance; um romance que se ocupa do fantástico, da derrogação das leis da natureza no interior de sua narrativa; e um romance que utiliza a divisão clássica do livro em partes e capítulos, servindo-se de títulos e de subtítulos para subdividir cada uma delas, à maneira do século XIX. Podemos acrescentar, ainda, a utilização da parlenda e de elementos líricos, bem como a composição textual em forma de versos, e do diálogo, como em um texto dramático. Essa variação de técnicas faz de *Oceano mar*

uma obra heterodoxa que, sem nenhum parâmetro comparativo, produz seu efeito estético pela complementação, quase pela superposição de vários procedimentos técnicos tradicionais para produzir outros efeitos em arte, especialmente em literatura, e para entregar-nos uma obra literariamente nova e desconcertante, anunciadora do que talvez possa vir a ser uma das vertentes do romance universal do século XXI. (Barbosa & Vinholes, 2007, p. 117)

Cada personagem dessa narrativa possui uma história que vai sendo contada, algumas vezes, separadamente em um capítulo especial e que, em outros momentos, mistura-se com as histórias das outras personagens. O ponto em comum entre todas elas é o espaço da estalagem e, principalmente, o oceano/mar. Dentre todas, deter-nos-emos, com interesse especial, nas histórias que, de certa maneira, estão ligadas à arte de criar. São elas: a do pintor Michel Plasson e de suas inusitadas telas; do enciclopedista e missivista professor Ismael Adelante Ismael Bartleboom, com seu livro dos “limites” e suas cartas-diários; e a de Padre Pluche, com suas orações-poemas. Essas três histórias nos interessam na proporção em que, a partir delas, poderemos pensar o processo de representação das duas formas de arte: a pintura e a literatura.

O pintor Michel Plasson, no passado, fora um famoso retratista de estilo renascentista. Por ter sido tão bom, todos queriam ser imortalizados pelo seu pincel. Contudo, cansado da vida que levava e entediado de tanto pintar rostos, resolve retirar-se para um lugar calmo à beira-mar. Segundo Paz (1991),

a arte do Ocidente, ao recolher e recriar as imagens deixadas pelo naturalismo idealista da Antiguidade clássica, consagrou a figura humana como o cânon supremo da beleza. O ataque da arte moderna contra a tradição greco-romana foi, sobretudo, uma investida contra a figura humana. (Paz, 1991, p. 145)

Seguindo essa tendência, Plasson desiste de sua carreira de retratista em busca de novas experiências como pintor. Todos os dias, incansavelmente, ele ia para a praia e punha-se a pintar o mar, apenas o mar, desejando captar os seus olhos para, assim, poder retratá-lo em toda a sua plenitude. Mas como não conseguia alcançar seu objetivo, desenvolveu uma técnica inédita e um tanto insólita, passando a utilizar a água marinha como tinta:

o homem nem mesmo se vira. Continua espreitando o mar. Silêncio. De vez em quando molha o pincel numa xicarazinha de cobre e esboça na tela uns poucos traços, leves. As cerdas do pincel deixam atrás de si a sombra de uma palidíssima escuridão que o vento seca imediatamente, trazendo novamente à tona o branco de antes. Água. Na xícara de cobre há somente água. E, sobre a tela, nada. Nada que se possa ver. (Baricco, 1997, p. 12)

A água salgada do oceano/mar torna-se seu único material plástico, resultando em telas totalmente brancas, vazias de sentido. No dizer de Manguel (2009), a tentativa de não se comunicar é, de qualquer modo, tão complexa quanto a tentativa de se comunicar, e sem dúvida igualmente antiga, contudo,

a admissão formalizada dessa tentativa, desse enriquecimento do silêncio – mediante palavras, gestos ou sinais – é um fenômeno moderno que, no mundo ocidental, começou há menos de um século. Os filósofos cínicos, na Grécia antiga, que relutavam em dialogar, os padres do deserto, que se retiraram do mundo das relações sociais nos primeiros anos do cristianismo, “o resto é silêncio”, frase cunhada por Hamlet, da qual muito se abusou, perfuraram a nossa compreensão da impossibilidade de dizer. Mas é só no século XX que o poeta Stéphane Mallarmé apresenta, em desespero, a página em

branco. Eugène Ionesco decreta em sua peças que “o mundo impede que o silêncio fale”, Beckett põe em cena um ato sem palavras, John Cage compõe uma música chamada “Silêncio”, e Pollock pendura na parede de um museu uma tela coberta de espirros mudos. (Manguel, 2009, p. 43)

Ainda, podemos lembrar mais duas experiências dessa natureza: as composições com linhas e cores de Mondrian e a série abstrata de Malévitch, intitulada “Branco sobre o branco”. É a partir dessas obras polêmicas e quase ilegíveis, mais carregadas de silêncio que de voz, que Baricco se inspira para criar as telas brancas de Plasson, quase todas encabeçadas por um título que sugere, a cada espectador, uma imagem pessoal e única.

O espectador contemporâneo, diante de telas abstratas, utiliza-se de sua experiência e conhecimento para interpretá-las. Manguel (2009), tomando de empréstimo o conceito de Malraux, nomeia esse conhecimento de “museu imaginário”, que nada mais é que “o patrimônio de imagens reproduzidas, que está à nossa disposição” (Manguel, 2009, p. 28). É por meio desse acervo pessoal que o leitor estabelece o diálogo entre as mais diversas imagens. Assim é que cada espectador/leitor “enxerga” as telas de Plasson, ao ler o título ele busca em seu “museu de imagens” uma referência para dar sentido ao branco da tela.

Na acepção de Manguel (2009), no passado, o leitor possuía poucos recursos para ampliar seu “museu imaginário”, as relações que se estabeleciam de uma tela para outra eram mínimas, pois o acervo de cada um era reduzido. Hoje, com a presença dos meios de comunicação, esse patrimônio vem se tornando cada vez mais amplo, possibilitando ao espectador/leitor estabelecer uma gama de relações entre as mais diversas obras de diferentes espécies de arte e dos diferentes períodos da história da humanidade. Nessa linha de pensamento é que a obra de Plasson passa a ter algum significado.

Com referência a acervo e diálogo entre obras, podemos estabelecer relação entre a experiência de Balzac, no conto “A obra-prima ignorada”, e Baricco, com o romance *Oceano mar*. Ambos criaram pintores/personagens: Frenhofer e Plasson, respectivamente, que dedicaram boa parte de suas vidas a criarem suas obras-primas; aquele, um retrato de mulher (a beleza ideal, o quadro perfeito, capaz de criar vida, como a famosa estátua de

Pigmalião); e este, um retrato do oceano/mar (o desejo incomensurável de criar uma marina perfeita, que retratasse o mar em toda sua plenitude). Os esforços do primeiro resultaram em borrões de tinta sem qualquer imagem representativa. Só ele conseguia ver a imagem da mulher pintada na tela, as outras pessoas identificavam apenas borrões de tinta e “um pé delicioso, um pé com vida!” (Balzac, 1952, p. 410), fragmento do que seria a imagem de uma mulher por baixo de toda aquela profusão de tinta. Já o resultado da persistência de Plasson é a criação de telas vazias de cor e destituídas de forma: “não se poderia encontrar nada daquela cor. Nada que se possa ver” (Baricco, 1997, p. 13).

O retrato imaginado por Balzac em 1831, pintado pelas mãos de Frenhofer, avançou um século na arte pictórica, pois esse tipo de pintura só foi elaborado em meados do século XX, com o Expressionismo Abstrato. Dempsey (2003) afirma que por volta de 1940, um grupo de artistas residentes nos Estados Unidos criou um tipo de pintura sem imagem definida, com cores vibrantes que expressavam as emoções do artista, seu interior, suas angústias existenciais. Estava criada a arte abstrata, destituída de desenho, feita de luz, cor, sombra, textura, vazio e silêncio. A explicação do crítico para justificar as atitudes dos artistas expressionistas casa perfeitamente com as ações de Frenhofer e Plasson: “eles compartilhavam uma visão romântica do artista como alguém alienado da sociedade dominante, uma figura moralmente obrigada a criar um novo tipo de arte que pudesse enfrentar o mundo absurdo e irracional” (Dempsey, 2003, p. 188).

No Expressionismo Abstrato o experimentalismo era a regra a ser seguida. Nessa medida, a literatura balzaquiana se antecipou no tempo, renunciando o processo de desconstrução da imagem na arte pictórica. Já Baricco, diante de todas as rupturas dos dois últimos séculos, concluiu que a última delas seria o nada, o silêncio, o vazio, a ausência; enfim, a tela completamente branca, só possível de ser visualizada pela presença de um título capaz de ativar a memória do espectador. Esse seria o momento máximo da relação entre literatura e pintura. Momento em que o material plástico das duas artes se tornaria único: cor e forma alcançadas não pelo desenho e pelo cromatismo das tintas, mas pela palavra.

A grande maioria dos quadros da segunda fase de Plasson é abstrata, se é que podemos classificar suas telas dentro dos padrões críticos convencionais. Quase todas as telas levam um único nome: “Oceano mar”. Segundo o catálogo feito por Bartleboom, Plasson havia pintado quarenta e um quadros a partir do momento em que esteve na estalagem até sua morte. São vinte e cinco quadros com o título “Oceano mar”, sendo oito completamente brancos; um todo pintado com tinta branca; doze com algum detalhe (uma vela de barco, um ponto no centro da tela, uma sombra, uma assinatura em vermelho, um traço etc.); e quatro com o esboço da mão esquerda de Plasson. No catálogo podem-se ler os dados das obras:

1. *Oceano mar*, óleo sobre tela, cm. 15 x 21,6  
Coleção Bartleboom  
Descrição.  
Completamente branco.  
(Baricco, 1997, p. 167)

5. *Oceano mar*, desenho, lápis sobre papel, cm. 12 x 10  
Col. Bartleboom  
Descrição.  
Identificam-se dois pontos, ao centro da folha, muito próximos. O resto é branco (No canto direito, mancha: gordura?)  
(Baricco, 1997, p. 168)

38. *Oceano mar*, lápis sobre papel, cm. 26 x 13,4  
Col. Bartleboom  
Descrição.  
Leva o desenho, cuidadoso e preciso, da mão esquerda de Plasson. O qual, sinto-me aqui na obrigação de anotar, era canhoto. (Baricco, 1997, p. 175)

Além dos vinte e cinco quadros, o catálogo possui dezesseis outros com título diferente, sendo que duas telas fogem ao padrão convencional: um retrato de Bartleboom, completamente em branco; e um retrato de Ann Deveria, com apenas o esboço de sua mão. Há, ainda, quatorze quadros pintados convencionalmente: uma marina, que para Bartleboom é falsa; dois quadros intitulados “Na estalagem Almayer” e “Lago de Constanza”; e, por fim, onze quadros sem título, tendo o mar como temática (oito são retratos

de marinheiros que remetem à primeira fase de sua pintura. As três telas restantes são, naturalmente, marinhas). Pode-se concluir que o mar é seu tema e sua única obsessão.

O acervo de doze quadros que possui algum resquício de imagem, como é o caso de “*Oceano mar*, aquarela, cm. 118 x 80,6. Col. Bartleboom. Descrição: Três manchas de cor azul no alto à esquerda (velas?), o resto branco. Na parte de trás, anotação autógrafo: *Pijama e meias*.” (Baricco, 1997, p. 171, grifos do autor), remete-nos ao trabalho de Mondrian (1872-1944), de tendência cubista, que avança para o abstrato devido à simplificação da forma e da cor, como no quadro “Composição com duas linhas” (1931), um quadrado todo em branco com duas linhas pretas à esquerda que se cruzam na base, uma linha na horizontal e outra na vertical. O outro exemplo é o seu quadro intitulado “Composição com linhas amarelas” (1933), que resulta em uma tela quadrada pintada em branco com quatro linhas amarelas cortando os seus quatro ângulos. Essas duas telas são exemplos claros da busca do equilíbrio e da simplificação que resulta em uma pintura abstrata carregada de um silêncio e um hermetismo perturbadores, pois difíceis de decifrar.

Ao pronunciar-se sobre a arte futurista, Praz (1982), retomando as afirmações de Ardengo Soffici em *Primeiros princípios de estética futurista* (1920), esclarece-nos sobre suas manifestações:

os modos de expressão poderiam tornar-se cada vez mais concisos e sintéticos, assumindo caráter mais íntimo e abstrato a ponto de se converter numa escrita ou cifra convencional. Artistas e públicos não mais encontrariam satisfação no elaborar uma representação pormenorizada da realidade lírica, mas antes no próprio signo que a representa. Por isso, umas poucas cores e linhas em pintura, umas poucas formas e volumes em escultura, umas poucas palavras em poesia bastariam para suscitar vastas repercussões, ecos infinitos. Um encontro de duas cores numa superfície, uma só palavra numa página propiciariam infável alegria. Anteviu ele o destino último da Arte na abolição da própria Arte mediante um supremo refinamento da sensibilidade, capaz de tornar-lhe as manifestações inúteis. Basta olhar para as composições de Piet Mondrian ou ouvir a música de Webern para ver quão bem coincidiu o movimento futurista italiano com a tendência da arte abstrata. Os *Calligrammes* de Apollinaire (1918) e os *Chimismi lirici* de Soffici (1915, segunda edição 1920) eram já uma forma de arte abstrata. (Praz, 1982, p. 221)

Essa tendência da arte abstrata encontra-se nos quadros fictícios de Plasson. A sua capacidade de síntese chega ao extremo do vazio da tela. Nos quadros em branco, e mesmo nos que apresentam alguma cor ou mínimas imagens, o título é o único referente capaz de desencadear a imaginação de quem observa a tela. O elemento que dá existência a eles é a palavra. Só o título é capaz de fazer com que o espectador/leitor visualize algo, ou melhor, crie uma imagem mental de uma marina, sugerida pelo título reiterativo “Oceano mar”, visto que

no processo de leitura, vislumbram-se imagens construídas pelas palavras. Sem necessidade de gravuras ou quaisquer ilustrações, imagens se formam na mente do leitor por força de recursos utilizados, de ordem fônica, gráfica, morfossintática, atravessados sempre pela rede de significações. Tudo são imagens, linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto. (Walty et al., 2001, p. 48)

Não são os elementos pictóricos, mas o verbo que dá vida ao quadro. Dessa maneira, a imagem só será “vista” pela imaginação de quem lê o título das telas. Quanto menos se define a imagem, mais enriquecedora a experiência do espectador que se transforma em leitor. A falta de qualquer representação nos quadros torna a compreensão difícil, mas ao mesmo tempo instigante, pois será preciso abstrair o seu significado.

O processo de pintura escolhido por Plasson vai além dos procedimentos da pintura contemporânea, já não é possível imaginarmos uma leitura “legítima” da obra, pois sua estrutura composicional não é percebida, não há nada que lembre a arte pictórica, a não ser a presença de uma tela e/ou papel com um título, a referência da técnica usada e a sua dimensão. O que causa estranhamento na descrição das telas é a referência a uma técnica convencional, como: óleo sobre tela, aquarela, lápis sobre papel, pastel sobre papel. Em seguida, aparece a descrição: “Completamente branco”. Se o pintor usa tão somente água do mar, o que justifica a descrição? Seria uma forma de dar *status* de arte a uma tela em branco? Seria ainda uma maneira de confirmar a existência fictícia de uma imagem? Ou seria um artifício para instigar o espectador? Essas perguntas só podem obter respostas incompletas, intuídas. Como precisar uma resposta que justifique a ação da personagem? Resta ao espectador aceitar as telas como uma obra e reavaliar o seu conceito de arte.

Uma tela em branco só pode ser plausível de existência enquanto arte a partir de nosso conhecimento de posturas inovadoras de pintores contemporâneos. O depoimento de Gerhard Richter nos dá alguns esclarecimentos: “quando pinto um quadro abstrato não sei antecipadamente qual será o resultado final e também desconheço, durante o processo de pintar, qual é meu objetivo. Em consequência, a pintura é quase um esforço cego e desesperado” (Richter apud Dempsey, 2003, p. 276). Essa é a sensação que temos em relação à pintura de Plasson, um “esforço cego e desesperado” para encontrar-se a si mesmo e para encontrar a forma perfeita. E o nosso esforço concentra-se no “ver” na obra uma imagem só possível a partir da memória desencadeada pela leitura do título.

Praz (1982) afirma ser a arte moderna de difícil compreensão, principalmente a pintura abstrata, visto que

mesmo uma página de *Finnegans Wake* é mais acessível que a maioria das pinturas abstratas; pode-se imaginar a razão de a página ter sido escrita, mas a primeira reação a grande parte da pintura moderna é perguntar-se por que teria sido feita, afinal de contas. Os vitorianos, como sabemos, podiam gostar de “Jabberwocky”, mas teriam mandado Mondrian, Malevich e Kandinsky para o asilo de lunáticos; não teriam percebido nenhuma diferença entre os quadros de Klee e os quadros pintados por criminosos insanos. (Praz, 1982, p. 226)

Na sequência desse pensamento, lemos que, apesar dessa diferença, na modernidade existe uma estreita relação entre o desenvolvimento da arte e da literatura, “pode-se até mesmo dizer, principalmente no período moderno, quando a criação anda de mãos dadas com a atividade crítica hiperdesenvolvida, a debater problemas que são comuns a todas as artes” (Praz, 1982, p. 226).

Na relação entre pintura e literatura, estabelece-se a ambiguidade do processo de “ver”, pois, diante de um quadro o espectador vê a imagem construída pelo pintor – concreta e presente. No caso da literatura, o leitor visualiza a imagem construída pelo narrador – abstrata e intuitiva. Cabe ao leitor criar um quadro mental a partir das referências, das pistas colhidas ao longo da leitura. A literatura, ao descrever um objeto, uma cena, um ambiente, um quadro, transforma a imagem em palavra, fazendo uma descrição com

valor pictórico. Aqui o espectador deverá fazer o caminho do leitor, transformar o título das telas em imagens, visto que os quadros estão em branco. A obra impõe ao nosso olhar uma construção de sentido para o “nada” da tela. Baricco, ao criar os quadros de Plasson, o faz pelo jogo de palavras, pela presença/ausência de seus significados.

O título das telas de Plasson, quase todas intituladas “Oceano mar”, expressão que também nomeia o romance, provoca no leitor certo estranhamento pelo caráter reiterativo das duas palavras. Afinal, ‘oceano’ e ‘mar’ são sinônimas. O que nos leva a perguntar sobre o porquê da redundância. Uma das respostas plausíveis seria porque todas as personagens relacionam-se, de uma maneira ou de outra, com o mar. Ele é a essência de toda a obra, é a razão da existência das personagens. Segundo o *Dicionário Houaiss* (2009), mar e oceano significam a mesma coisa, podendo ser: a massa de água salgada do globo terrestre; ou cada uma das porções em que está dividido o oceano ou o mar. Essa classificação não esclarece a reiteração. Portanto, remetemo-nos ao *Dicionário de Símbolos* (Chevalier & Gheerbrant, 1988), visto que só através de um referencial simbólico poderemos compreender sua importância dentro da narrativa. Simbolicamente, o mar e/ou oceano são

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (Chevalier & Gheerbrant, 1988, p. 592)

No romance, o mar assume essa representação dual, ao mesmo tempo propiciador da vida e da morte, do prazer e da dor, da beleza e do estranhamento, da calma e da fúria. O mar pode ser visto de diversas formas: “o mar imenso, o oceano mar, que corre infinito para além de qualquer olhar, o imane mar onipotente – há um lugar onde ele termina, e um instante –, o imenso mar, um lugar pequeníssimo e um instante de nada” (Baricco, 1997, p. 35). Esse mar paradoxal pode resultar na impossibilidade de ser retratado, daí o branco das telas. Em outra passagem, lemos: “o pestilento e pútrido

mar, receptáculo de horrores, e antropófago monstro abismal – antigo e pagão – desde sempre temido” (Baricco, 1997, p. 44). Nessa passagem, o mar é a representação da morte, por isso considerado destruidor, inescrutável. E ainda: “o mar não tem estradas, o mar não tem explicação” (Baricco, 1997, p. 48). Daí, como explicar o inexplicável? E mais: “era terrível, exageradamente bonito, terrivelmente forte – desumano e inimigo – maravilhoso. E, além disso, era cor e diferentes cheiros nunca sentidos, sons desconhecidos – era o outro mundo” (Baricco, 1997, p. 51-52).

O mar está presente em toda a narrativa, não só determinando o lugar, mas a vida e o destino das personagens; ele é o elemento primordial na construção da história e na compreensão das pinturas de Plasson. Para Cirlot (1984, p. 424), “conforme o simbolismo geral das águas, doces ou salgadas, o oceano simboliza o conjunto de todas as possibilidades contidas num plano existencial. Do aspecto pode-se deduzir o caráter positivo (germinal) ou negativo (destruidor) de tais possibilidades”. Afinal, há apenas “três tipos de homens: os que vivem diante do mar, os que se lançam ao mar, e os que do mar conseguem voltar vivos” (Baricco, 1997, p. 118). Plasson se lança na experiência de decifrar o mar e não consegue, morrendo sem realizar seu desejo.

Concluimos que a palavra composta “oceano mar” assume um caráter multivisual, alegórico, paradoxal, desencadeador de várias possibilidades... Cada espectador/leitor desenhará, na imaginação, a sua própria marina. Assim como no título, o mar também rege a vida de todas as outras personagens. O livro em si faz com que o leitor também reorganize as suas várias histórias, estabeleça sentido entre elas e desvende os mistérios que regem a vida das personagens que moravam na estalagem *Almayer*. O espectador/leitor das obras de Plasson é também um leitor/autor da narrativa de Baricco.

A pintura fictícia de Plasson revitaliza o ato de criação, afinal, desde os primórdios da modernidade a pintura vem rompendo com regras, com imposição, com escolas e grupos, restando apenas o artista solitário em busca de um estilo individual, detentor do poder de criação. Nesse sentido, “a arte moderna tem sido uma sucessão ininterrupta de saltos e mudanças bruscas” (Paz, 1991, p. 141). E não há nada mais “brusco” que uma tela pintada com água, sem qualquer representação pictórica, apenas determinada por um jogo de palavras.

Paz (1991), referindo-se à pintura de Picasso, faz a seguinte afirmação que pode ser transposta para a pintura ficcional de Plasson:

a perspectiva impôs uma visão do mundo que era, ao mesmo tempo, racional e sensível. Os artistas do século XX romperam essa visão de duas maneiras, ambas radicais: em alguns casos pelo predomínio da geometria e, em outros, pelo da sensibilidade e da paixão. (Paz, 1991, p. 141)

É pela sensibilidade e paixão que a personagem de Baricco rompe com a visão de mundo. Vivemos em uma época em que tudo é possível: pode-se optar pela arte figurativa, pelo uso da cor, pela representação mimética, pela representação alegórica, pelo primitivo, pela arte abstrata, pelo experimentalismo, pela arte pop, pela videoart, pela web art e... até pela tela em branco. Por que não? O branco não é a presença de todas as cores, a “possibilidade” de infinitas misturas?!... Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), o branco é a representação do ar, do intemporal, das forças diurnas, positivas e evolutivas. Dessa forma, o branco nas telas de Plasson representa a sua evolução enquanto ser no mundo, a sua transcendência, a sua afirmação enquanto artista independente, literalmente “livre” de qualquer postulação da arte pictórica.

Ao morrer, o pintor deixa seu acervo para o professor Ismael Adelante Ismael Bartleboom, que cataloga sua obra em ordem cronológica e temática. A história de Plasson interessa-nos na medida em que podemos discutir o processo de desconstrução da pintura, pois um pintor clássico, um exímio retratista, famoso por sua capacidade de “brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, mesmo que fosse o de um bezerro” (Baricco, 1997, p. 72), transforma-se num pintor que transgride todas as regras do processo de construção da pintura, levando às últimas consequências o rompimento com o cânone e com o figurativo. A simples ideia de pintar com água do mar já é, por si só, uma atitude polêmica, mesmo para os padrões atuais. A tela em branco é a expressão do vazio do homem no final do século XX. A falta do que dizer, a incapacidade de se expressar redundam em nada. Assim também é a narrativa, não vazia de palavras, mas entrecortada, cheia de vazios, de frases inacabadas, com presença constante de reticências, silêncios, diálogos pouco audíveis:

PLASSON – O *mar* é difícil.  
BARTLEBOOM – ...  
PLASSON – É difícil entender por onde começar. Veja, quando fazia retratos, retratos das pessoas, eu sabia por onde começar, olhava aquelas caras e sabia exatamente... (PT) BARTLEBOOM – ...  
PLASSON – ...  
BARTLEBOOM – ...  
PLASSON – ...  
BARTLEBOOM – O senhor fazia retratos para as pessoas?  
PLASSON – Sim.  
(Baricco, 1997, p. 74-75)

O silêncio entrecorta o diálogo entre os dois amigos. Plasson não possui o dom da expressão, nem pictórica, tampouco verbal; pronunciava frases curtas ou incompletas, como se não houvesse necessidade de dizer nem de mostrar, como se tudo já tivesse sido dito e tudo apresentado. Para o pintor havia imagens, mudanças e temáticas descritas em cada quadro devidamente “pintado”. Ao presentear Bartleboom com um quadro ele disse: “*Foi o que eu fiz de melhor até agora. O tom era de profunda satisfação*” (Baricco, 1997, p. 168; grifos do autor). Para aquele que olhasse restaria apenas uma tela vazia, mas para o pintor não. Afinal, a arte não é feita para ser sempre perfeita, harmoniosa, elegante. Ela, ao longo da história, também “sacode” as pessoas com o grotesco, com o inacabado, com a dissonância, e leva-as a outros patamares de compreensão. Encontramos, no romance, um processo perturbador de rejeição da forma tradicional. Na pintura, a ruptura se dá pela total falta dos elementos próprios da arte pictórica e no romance, pelo excesso de utilização de técnicas narracionais, um paradoxo que resulta em arte literária.

O diálogo acima transcrito e os outros que aparecem ao longo da narrativa expressam uma escrita abstrata pela redução de palavras, pelos silêncios, pelo uso excessivo de reticências, pela concisão da linguagem. O tempo indefinido e o espaço indeterminado, a atmosfera fantástica, o esfacelamento do narrador são elementos que aproximam a pintura abstrata de Plasson da narrativa abstrata de Baricco.

Nesse sentido, Menegazzo (1991) afirma que uma das características da arte do século XX é a fragmentação:

se durante a época sofista e mais tarde no Renascimento o homem procura apreender a realidade sensível através da perspectiva científica, isso se deve ao fato de ser ele *a medida de todas as coisas*, o centro em torno do qual esta mesma realidade se concretiza.

No século XX, a realidade sensível é efêmera, não há como eternizá-la ou retratá-la fielmente, pois o que se estabelece *aqui* corresponde a um *agora* que, no momento seguinte, já se modificou. Este processo tem sido estudado nas artes e na literatura como *fragmentação*. (Menegazzo, 1991, p. 13; grifos do autor)

A fragmentação tornou-se a maior característica das artes no século passado, violando as regras do jogo, produzindo tensões e provocando mudanças profundas na arte de representação. Na mesma linha da fragmentação de Menegazzo, Anatol Rosenfeld (2006) utilizou a palavra “desrealização” para explicar esse processo na pintura, o fenômeno que mais tarde seria denominado “desconstrução” por Derrida. Para Rosenfeld (2006), a pintura deixou de ser mimética e tornou-se abstrata, não figurativa: “o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou ‘reduzido’ (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não figurativo). *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e ‘falsificações’” (Rosenfeld, 2006, p. 77; grifos do autor).

Dessa forma, os quadros apresentados em *Oceano mar* vão se “desrealizando”: de uma vaga sombra ocre, dois pontos no centro do quadro, uma mancha preta... até chegar à presença de inúmeras telas em branco. Em um processo de associação livre, o leitor vai pintando o quadro, criando imagens, preenchendo o espaço em branco com sua imaginação, como é o caso de Bartleboom, que conseguia ver o mar nas telas brancas de Plasson.

A destruição total da imagem resulta na construção de um novo referencial. Trata-se do último passo que a pintura poderia dar em direção a uma nova estética e é a literatura que a ajuda nessa transposição, visto que Plasson só existe enquanto personagem de ficção, no interior de um romance.

No processo de construção do romance *Oceano mar* temos ainda a figura do professor Bartleboom, que, assim como Plasson, detinha para si uma missão impossível: descobrir o limite das coisas. Ele se encontrava na estalagem Almayer para descobrir o limite do mar:

– Sim, estou fazendo... fazendo umas pesquisas, sabe, umas pesquisas...

– Ah.

– Pesquisas científicas, quero dizer...

– Sim.

Silêncio. A mulher encolhe-se em seu manto violeta.

– Conchas, líquenes, coisas assim?

– Não, ondas.

Assim: *ondas*

– Isto é... a senhora vê ali, onde chega a água... sobe pela areia e depois para... é isso, bem naquele ponto, onde para... dura só um instante, olhe, é isto, por exemplo, ali... está vendo que dura só um instante, depois desaparece, mas se conseguíssemos parar aquele instante... quando a água para, bem aquele ponto, aquela curva... é o que eu estudo. Onde a água para.

– E o que há para estudar?

– Bem, é um ponto importante... às vezes não reparamos, mas se a senhora pensar bem ali acontece algo de extraordinário, de... extraordinário.

– Realmente?

Bartleboom debruçou-se levemente para a mulher. Dir-se-ia que tinha um segredo a dizer quando disse:

– Ali termina o mar.

(Baricco, 1997, p. 35)

A sua enciclopédia, intitulada “Enciclopédia dos limites verificáveis na natureza com um suplemento dedicado aos limites das faculdades humanas”, não é concluída. Ele passa a vida escrevendo-a, sem chegar a um final; na verdade, “fascinava-o esta idéia de que uma Enciclopédia sobre os limites acabasse por se tornar um livro que nunca acabava. Um livro infinito. Era um belo absurdo, pensando bem, e ele ria disso, explicava-me mais e mais este fato, admirado, até divertido” (Baricco, 1997, p. 192). Bartleboom se iguala a Plasson, visto que ambos não conseguem atingir seus objetivos, suas obras permanecem inconclusas, o trabalho de suas vidas resulta em nada. Ann Deverià, referindo-se aos dois, afirma:

– É assombroso. Mas se alguém montasse vocês dois juntos, conseguiria um louco único e perfeito. Eu acho que Deus ainda está lá, com o grande *puzzle* debaixo do nariz, perguntando-se onde foram parar aquelas duas peças que combinavam tão bem juntas. (Baricco, 1997, p. 71)

Para a maioria das pessoas, as opções de trabalho dos dois homens seria resultado de uma mente louca. Na verdade, há um pensamento corrente de que a loucura funciona como uma espécie de “permissão” para alguns comportamentos que fogem aos padrões de “normalidade”. O que não é comum é considerado um ato de loucura. As duas personagens de Baricco são “loucos mansos”, não são perigosas nem prejudiciais à sociedade. São pessoas sonhadoras, que lutam com seus “moinhos de vento” particulares.

Na história do romance moderno, um dos loucos mais sonhadores e menos perigosos foi, sem dúvida, Dom Alonso Quixano, do célebre *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1615). O fidalgo Quixote percorre o seu país como um cavaleiro medieval, lutando contra “moinhos de vento”, imaginando os mais diversos perigos e protegendo “donzelas” supostamente em perigo, tudo isso em louvor de sua imaginária Senhora Dulcinéia. Nessa mesma dimensão de loucura encontram-se Plasson e Bartleboom. No trecho abaixo, temos a confirmação da afinidade entre as duas personagens, como afirma Ann Deveria:

PLASSON – Este é o problema: *onde começa o mar?*

Bartleboom calou-se.

[...]

– E o senhor... o que o senhor estuda com todos aqueles instrumentos engraçados?

Bartleboom sorriu.

– Onde *termina* o mar.

Duas peças de *puzzle*. Feitos um para o outro. Em algum lugar do céu um velho Senhor, naquele instante, finalmente os achara de volta.

– Diabos! Bem que eu dizia que não poderiam ter desaparecido!

(Baricco, 1997, p. 76)

A semelhança entre os dois homens é imensa, tanto que, ao se conhecerem, passam a ser bons amigos. Bartleboom herdou toda a obra que Plasson produzira na estalagem. Além de Plasson, só ele conseguia ver o mar nas telas brancas, tanto que morre contemplando uma delas:

Uma vez perguntou-me se por favor eu colocaria um daqueles quadros do seu amigo pintor, pendurado na parede, bem diante da cama. Aquela

também era uma história inacreditável, a da coleção Plasson. Quase todos brancos, se acreditam em mim. Mas ele se importava muito com aquilo. Até aquele que eu pendurei, daquela vez, era bem branco, todinho branco, ele escolheu-o entre todos, e eu coloquei-o lá para ele, que pudesse vê-lo bem, da cama. Era branco, juro. Mas ele olhava, olhava novamente, virava-o em seus olhos, por assim dizer.

– O mar... – dizia em voz baixa.

Morreu que era de manhã. Fechou os olhos e não os abriu mais.

Simples. (Baricco, 1997, p. 193)

Bartleboom era um homem simples, de poucos desejos, de gestos comedidos, que fazia o possível para não ser percebido pelas pessoas. Morre sem alarde, apenas fecha os olhos, como se uma vela se apagasse com uma rajada de vento, sem grande sofrimento.

Bartleboom, em vida, além de procurar o limite das coisas, possuía a mania de escrever cartas. Cartas para uma mulher inventada e desejada. Cartas que funcionavam como uma espécie de diário “de bordo” desse capitão de uma nau à deriva da própria existência. As cartas escritas por ele vão se acumulando em um baú de mogno ao longo dos anos. Cartas endereçadas a uma (im)possível futura mulher amada. Cartas nunca lidas pelo destinatário, pois Bartleboom não encontra uma mulher digna de lê-las, por isso morre só, sem poder dividir sua história com ninguém.

Escrever cartas a um destinatário inexistente torna-se uma necessidade, pois através das cartas ele fazia um balanço cotidiano de sua vida. A personagem nega-se a levar uma vida normal e vive uma vida cheia de fantasia. O seu sonho de amor só acontece no plano do sonho, por meio de suas cartas: “Minha adorada, cheguei ao litoral [...]. Na solidão deste lugar apartado do mundo, acompanha-me a certeza de que a Senhora não desejará, na distância, extraviar a lembrança daquele que A ama e que sempre será seu” (Baricco, 1997, p. 23). Após escrever guardava a carta em um baú, “aberta e sem endereço. Na caixa há centenas de envelopes iguais. Abertos e sem endereços” (Baricco, 1997, p. 23). Essa atitude do missivista não difere muito da de Quixote em relação a sua Dulcinéia, só que a mulher dos seus sonhos sequer tem nome.

O momento da escrita, para Bartleboom, era o lugar da “insanidade”, do devaneio, mas era o seu melhor momento: o momento da invenção, da

criação. Segundo Bachelard (1996, p. 8), “o romance por cartas exprime o amor numa bela emulação das imagens e das metáforas. Para dizer um amor é preciso escrever”, e era isso que o missivista fazia; mas não existia uma interlocutora, as cartas se perdiam dentro de um baú à espera de uma possível leitora. Para Bachelard (1996), a escrita amorosa necessita de “duas almas solitárias”, o que não acontecia nesse caso, mas o devaneio permanece, pois “as grandes paixões se preparam em grandes devaneios” (Bachelard, 1996, p. 8). Assim como a imagem inexistia nas telas de Plasson, não havia uma mulher amada na vida de Bartleboom. O vazio de sua vida era preenchido com a fantasia e o ato da criação:

tem 38 anos Bartleboom. Ele pensa que em algum lugar, no mundo, encontrará um dia uma mulher que, desde sempre, é a *sua* mulher. De vez em quando amargura-se pela obstinação do destino em fazê-lo esperar com tanta indelicada tenacidade, mas com o tempo aprendeu a considerar o fato com grande serenidade. Quase todo dia, agora já faz anos, pega a caneta na mão e escreve-lhe. Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar. E a quem senão a ela? Ele pensa que quando se encontrarem será bonito pousar em seu colo uma caixa de mogno cheia de cartas e dizer-lhe: – Estava à sua espera. (Baricco, 1997, p. 24)

Não havia nada mais importante para ele que o ato da escrita, mesmo sem uma leitora. A perspectiva de uma mulher real parecia quase impensada. A sua inexistência não o incomodava, até o momento em que conhece Ann Deverià. Ao conhecê-la, depara-se com a possibilidade de um amor concreto. Aquela bela mulher consegue desestabilizá-lo, fazendo-o desejar um ser de existência concreta, por isso escreve: “Hoje conheci uma belíssima mulher. Mas não tenha ciúmes. Eu vivo somente para a Senhora” (Baricco, 1997, p. 40). Uma atitude aparentemente estranha, mas fácil de compreender, pois a mulher ideal preenchia sua vida sem lhe trazer transtornos. Contudo, Ann Deverià era real, despertando-o para a busca e a concretização do amor. Afinal essa mulher tinha por doença o adultério, conhecia o amor e o praticava.

Diante dessa nova perspectiva, ele se angustia e divide suas incertezas com ela. Conta sobre as cartas e pede-lhe conselhos: “– A senhora ensine para mim, madame Deverià, como é que eu vou reconhecê-la, quando a vir”

(Baricco, 1997, p. 91), e a sua resposta transforma-se em ação, fazendo com que ele toque em seu corpo nu. Então ela diz: “Um dia verá uma mulher e sentirá tudo isso sem sequer tocá-la. Dê-lhe as suas cartas. Escreveu-as para ela’. Passam mil coisas na cabeça de Bartleboom, enquanto retrai as mãos, mantendo-as abertas, como se ao fechá-las fosse escapar tudo” (Baricco, 1997, p. 91).

Esse novo sentimento desperta-o, mas não o salva. Desde então, algo se transforma em seu íntimo. A simples fantasia da mulher ideal já não o faz tão feliz como antes, a dúvida se instala e ele sofre:

alguém constrói para si grandes histórias, este é o ponto, e pode acreditar nelas anos a fio, não importa quão loucas sejam, e inverossímeis, as carrega consigo, e só. Até somos felizes, por coisas deste tipo. *Felizes*. E poderia nunca ter fim. Depois, um dia, acontece que algo se quebra, no coração do grande achado fantástico, TAC, sem razão nenhuma, quebra-se de repente e você fica ali, sem compreender por que toda aquela fabulosa história já não está com você, mas *diante de você*, como se fosse a doídice de outro, e este outro é você. TAC. Às vezes basta um nada. Até uma só pergunta que emerge. É o que basta.

– Madame Deveria... como é que eu vou reconhecê-la, aquela mulher, a *minha*, quando a encontrar? (Baricco, 1997, p. 90; grifos do autor)

A partir desse momento, a realidade se interpõe à fantasia. De acordo com Bachelard (1996, p. 8), “mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade”. Bartleboom escreve à “amada” que conheceu uma mulher e que ela não deveria sentir ciúmes. Isto prova que essa mulher concreta começa a despertá-lo, deixando seus instintos aflorarem. “TAC”! Quebra-se o encanto e Bartleboom resolve ficar noivo de Maria Luigia, uma bela mulher, mas do tipo “palco de ópera”. Bartleboom “não tinha mesmo engolido muito bem a coisa. Perdera um pouco daquele brilho... a sua alma tinha se embaçado, se é que me entendem. Era como se ele tivesse esperado algo diferente, ele, bem diferente. Não estava preparado àquela normalidade toda” (Baricco, 1997, p. 180). Não havia mais fantasia, a realidade se instalara em sua vida e aceitara a mulher imposta pela tia. No entanto, o noivado durou pouco, Maria Luigia não era a mulher certa. Mas o

que o fez desistir da noiva foi um acaso. De repente, encontra Anna Ancher, amiga de Plasson e também pintora, e fica encantado. Parecia, afinal, ter reencontrado o sonho perdido, a dona das cartas e de seu coração:

disse exatamente assim: “encantada”. Disse-o inclinando levemente a cabeceira para um lado e desencostando dos olhos uma madeixa de cabelos negro-azulados. Uma coisa de professora. Para Bartleboom foi como se lhe tivessem colocado aquela frase diretamente na circulação sanguínea. Por assim dizer, reverberou até dentro das calças. Balbuciou algo e depois disso só fez suar. Suava como um Deus, ele, quando era o caso. A temperatura não tinha nada a ver com aquilo. Fazia tudo sozinho. (Baricco, 1997, p. 181)

Feito! Ele volta a sonhar, seu corpo todo responde extasiado à visão da bela jovem. Enfim, pensou ter encontrado a sua *Dulcinéia*. No entanto, o destino prega-lhe uma peça; pois, ao procurá-la, descobre que existiam duas mulheres, já que Elisabetta, a pianista, era exatamente igual a Anna: “gêmeas, se é que me entendem” (Baricco, 1997, p. 184). E Bartleboom vacila entre as irmãs artistas. Qual escolher? A pintora ou a pianista? “Deu para se atribular, o professor, com essa história das gêmeas, a pintora e a pianista, estava completamente desorientado, dá até para compreender. Mais tempo passava e menos ele entendia” (Baricco, 1997, p. 185). Bartleboom empreende uma busca inútil por uma das duas mulheres; quando encontra uma quer a outra, quando tem a outra, busca pela primeira. Nesse dilema, literalmente fica no meio do caminho, entre a casa de uma e da outra. Em seu dilema, acaba sendo vencido pelo destino e perde as duas musas.

Não sabendo o que fazer, entrega a caixa de mogno cheia de cartas ao criado da casa de Anna e vai embora livre do peso da caixa, livre da obsessão das cartas, livre das angústias do amor. “Depois nunca mais tentou, Bartleboom. Casar-se. Dizia que o tempo passara, e que não se fale mais nisso” (Baricco, 1997, p. 192). Obcecado pela plenitude, seu sonho se transforma em pesadelo. Ao buscar uma mulher encontra duas e perde-as, pois não almejava exatamente uma mulher real, mas um ideal inalcançável. A sua fantasia só seria possível no reino da ficção, só se realizando no momento em que redigia suas cartas. Ao desistir do amor desiste, também, de escrever. A poesia se perde nas circunstâncias da vida e do cotidiano.

A história de Bartleboom estabelece o conflito entre a vida vivida e a vida pensada, valorizando enormemente a imaginação, procurando a inspiração nos sonhos. Bartleboom escrevia buscando descobrir os valores escondidos no âmago do seu “eu”. Pode-se dizer que, em face da realidade, enquanto escritor, ele transporta-se para o mundo do devaneio poético, que, em sua essência, o liberta do mundo real. Para Bachelard (1996, p. 13), “há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário”. Partindo da realidade circundante, abre-se ao devaneio e rompe a barreira entre o real e o imaginário, dando vida a uma mulher amada a partir de seu modelo ideal de mulher, visto que “a poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo” (Bachelard, 1996, p. 16). Nessa mesma perspectiva de devaneio, Padre Pluche escreve suas orações carregadas de lirismo e poeticidade.

Padre Pluche era um escritor compulsivo e fervoroso, escrevia orações para todas as ocasiões, redigindo a incrível soma de 9.502 orações e com a perspectiva de continuar aumentando seu acervo, dependendo da necessidade. Suas orações possuíam títulos bastante sugestivos e inéditos:

– Sei lá... tem a *Oração para um menino que não consegue pronunciar os erres*, ou então a *Oração de um homem que está caindo num despenhadeiro e não gostaria de morrer...*

– Não acredito!

– Bem, obviamente é muito curta, poucas palavras ... ou então a *Oração de um velho cujas mãos tremem*, coisas assim... (Baricco, 1997, p. 87; grifos do autor)

As orações escritas por Padre Pluche promovem a fusão entre verso, prosa e diálogo. São compostas em forma de verso e também em prosa de tom lírico, estabelecendo uma conversa do homem com Deus, sendo que só a voz do homem pode ser ouvida:

[...]

Acredite

(por uma vez acredite Senhor em mim)

Se desfaz.

Tendo de resumir tendo,

ele vai  
um pouco por aqui  
e um pouco por ali  
tomado  
de improvisa  
liberdade.

Quem sabe.

Agora, sem querer apoucá-lo, mas eu teria de lhe explicar esta coisa, que é coisa de homens, e não é coisa de Deus, de quando o caminho que se tem pela frente se desfaz

[...]

(Baricco, 1997, p. 148)

A oração-poema apresenta características da poesia lírica contemporânea no que se refere ao rompimento com o cânone tradicional, é mais uma presença da literatura relacionada à arte abstrata. A oração compõe-se de uma longa e única estrofe ao longo de todo o capítulo, com versos brancos e livres, alguns muito curtos e outros bastante longos, seguidos de trechos em prosa, estabelecendo um jogo assimétrico. A linguagem coloquial vai se derramando no branco da página, numa sequência que se alonga por meio do uso de versos curtos que vão esfacelando a estrutura frasal. O ritmo, às vezes lento e outras vezes acelerado, quebra com a possibilidade de simetria, mas não interfere na harmonia sonora que acontece pelo uso da reiteração.

Mas o que chama a atenção na escrita do Padre Pluche é a temática que se insere em um mundo particular de um eu-poemático que se imbui do sentido trágico da vida, marcado pela implacável finitude do homem. A angústia existencial do “eu” está na dúvida e na tentativa de isentar-se da culpa, a culpa original que persegue o cristão, por isso a necessidade da comunhão com o sagrado.

O hibridismo genérico das orações-poemas permite a fusão dos gêneros (lírico, dramático e narrativo) e também a mistura de uma linguagem formal e outra coloquial. Mas o que prevalece é um texto livre de qualquer norma, lembrando a escritura automática dos poetas dadaístas, no sentido de que há uma desorganização, uma despreocupação e um descompromisso para com qualquer diretriz estética. A oração perde a estrutura formal de

um texto sagrado, mas mantém o sentido da oração, ao tentar estabelecer uma possível interlocução com o Senhor. Essa é a única forma de um cristão comunicar-se com Deus, por isso inicia sua oração: “Senhor Bom Deus/ tenha paciência/ sou eu outra vez” (Baricco, 1997, p. 147)

Pensando as orações de Padre Pluche enquanto texto lírico, nos reportamos à teoria de Friedrich (1991, p. 143), que afirma que a lírica do século XX passa por duas tendências: “grosso modo, diremos que nunca se trata de uma lírica formalmente livre, alógica; na outra, de uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas”. O aspecto fundamental da poesia de Padre Pluche é a subversão aos padrões tradicionais sem esquecer a economia de palavras e a simplicidade vocabular; mas se torna hermética pela desordem da estrutura frasal, tornando plural o sentido das palavras:

[...]  
Não.  
Eu creio  
tenha sido,  
Senhor Bom Deus,  
tenha sido  
eu creio  
o mar.  
O mar  
confunde as ondas  
as idéias  
as velas  
a mente nos mente de repente  
e os caminhos  
que havia ontem  
não são mais nada.  
Tanto que creio,  
eu creio,  
que aquele seu achado  
do dilúvio universal  
tenha sido  
de fato  
um achado genial.  
[...]  
(Baricco, 1997, p. 149)

A interlocução com o “Senhor Bom Deus” acontece por meio de um coloquialismo que coloca o homem no mesmo patamar de Deus. O tom de súplica é amenizado por uma espécie de barganha política, num jogo retórico. Esse processo de aproximação entre a divindade e o homem resulta em uma ironia fina, que se entremostra ao longo dos versos. No texto, o “toque de gênio” do dilúvio é referido com ironia: “Porque /querendo /encontrar /um castigo /pergunto-me /se algo melhor /poderia se inventar /do que deixar um pobre diabo /sozinho /em meio àquele mar” (Baricco, 1997, p. 150-151). Há ironia no exagero do castigo do criador em relação à sua criatura. Se somos a imagem divina, como sermos punidos com tanta severidade?

O fato de o eu-poemático achar o dilúvio um “achado genial” estabelece, ainda, o tom humorístico do poema, distanciando-o da oração tradicional, que é circunspecta. A linguagem é outro aspecto desse distanciamento, pois carregada de tom de censura pelo excesso do “castigo” divino ao “pobre diabo” do homem. A metáfora do mar dá a dimensão da angústia existencial que faz do abismal, no caso o dilúvio, um “castigo” cruel, pois não se sabe sequer “de que lado /ir /para ir morrer” (Baricco, 1997, p. 150). E essa metáfora não ameniza o castigo do homem, pois o mar, em toda a sua imensidão e beleza, está ali para lembrá-lo, sempre, de sua pequenez e da grandiosidade divina: “o mar /é uma espécie /de pequeno /dilúvio universal” (Baricco, 1997, p. 150). O mar, sendo uma miniatura do dilúvio, lembra ao homem que ele é um pecador. Deus, nesse caso, torna-se um pai rancoroso e renitente, estando sempre a lembrar aos filhos suas falhas.

Há em todas as poesias de Padre Pluche um tom de insatisfação e a busca de um sentido para a vida: “Mas não é fácil explicar /como é que não se tem mais respostas /de tanto olhar o mar” (Baricco, 1997, p. 151). Há, ainda, uma consciência do tempo que passa inexoravelmente na vida do homem. Questões como dúvida e devoção, finitude e infinitude, mundo material e espiritual surgem da consciência do caos e do esfacelamento. O trabalho do escritor é tentar ordenar esse caos, utilizando-se, para isso, da poesia – sua lógica, sua criatividade, sua libertação. O tema da sua poesia mostra a presença do senso de realidade por meio de um respeito básico

pela complexidade do humano e do sagrado. A consciência do pecado se faz pelo reconhecimento doloroso da trágica incongruência entre o Criador e a criatura, gerando o conflito entre o bem e o mal.

O romance de Baricco possui um processo inusitado de criação; nele, o leitor é também uma espécie de narrador, pois vai adivinhando os fatos e (re) construindo a história de *Oceano mar*. No final do romance, o leitor descobre quem era o inquilino misterioso do sétimo quarto. Na verdade era um escritor, ou melhor, o escritor do romance, o criador das personagens. Trancado em seu quarto acompanhava suas vidas, atuando como um Deus que tudo vê, dando-lhes o direito à vida e também à morte, mas também, o poder do livre-arbítrio. Como um Deus que cria o homem à sua imagem, ele cria suas personagens, quase todas narradoras, donas de suas pequenas e íntimas histórias.

O hóspede sai do sétimo quarto quando todos já haviam partido e só restavam as crianças. Ele se põe a contar uma história sobre o mar e, no final, descobrimos que, assim como Plasson, que passava os dias no mar, “pintando” o mar, ele passava os dias no quarto, em frente ao mar, “dizendo” o mar. Quando lhe perguntaram para quem ele “dizia” o mar, a resposta foi: “não importa para quem. O importante é dizê-lo. Alguém ouvirá” (Baricco, 1997, p. 221). E nesse processo de “dizer” o mar, o escritor procurava por uma única palavra. Uma única palavra seria o suficiente para dizê-lo, mas ele não a encontrava e, por isso, eram necessárias tantas folhas, tantas histórias para tentar captar sua essência:

–Bem, não. Se alguém fosse realmente capaz, poucas palavras lhe bastariam... Talvez começaria com muitas páginas, mas depois, aos poucos, encontraria as palavras certas, as que dizem de uma só vez todas as outras, e de mil páginas chegaria a cem, e depois a dez, e depois as deixaria ali, esperando, até que as palavras excessivas deslizariam para fora das folhas, e então só precisaria colher as que restassem, e apertá-las em poucas palavras, dez, cinco, tão poucas que de tanto olhá-las de perto, e de ouvi-las, por fim só fica uma na sua mão, uma só. E se a disser, vai dizer o mar. (Baricco, 1997, p. 221)

Na impossibilidade de encontrar a palavra certa e precisa, o escritor escreve várias, um romance com muitas histórias de vidas ligadas ao mar, e por meio de cada uma dessas vidas “diz” o mar. Plasson passa pela mesma angústia que

esse escritor, ele toma um caminho diferente e, ao mesmo tempo, tão igual. Na impossibilidade de retratar o mar, na ânsia de encontrar a imagem, Plasson encontra a palavra, pois o que dá forma a seus quadros é o título, a única referência palpável no branco da tela. Para o escritor, a palavra também representa uma busca ao encontro da arte. E arte para ele implica poder dizer o mar:

E Dira disse:

– Você veio aqui para benzer o mar, não é?

O homem olhou-a, deu alguns passos, foi para perto dela, dobrou-se e sorriu.

– Não.

– Mas, então, o que estava fazendo naquele quarto?

– Se o mar já não pode ser benzido, talvez, ainda possa ser *dito*.

Dizer o mar. Dizer o mar. *Dizer o mar*. [...] dizer o mar. Porque é o que nos resta. Porque diante dele, nós, sem cruzes, sem velhos, sem magia, ainda havemos de ter uma arma, alguma coisa, para não morrer em silêncio, e só. (Baricco, 1997, p. 220-221)

Mas não é fácil dizer o mar. Uma palavra bastaria, mas qual? E Dood indaga: “– Não se pode usar *mar?*/ – Não, não se pode usar mar” (Baricco, 1997, p. 222) – responde o escritor. Na impossibilidade de encontrar a imagem certa, Plasson encontra a palavra exata: “oceano mar”. Eis a palavra, eis tudo o que se pode “dizer” e “ver” e “retratar”, tudo se resume em uma única palavra, composta de “oceano” – imenso, incomensurável – e de “mar”, tão íntimo, tão próximo – “oceano-mar”, tão grandioso como um dilúvio, tão distante, com “tantos caminhos” e nenhum...

O nome é símbolo da existência, é a ponte entre a realidade e a fantasia. A essa simbiose entre palavra e imagem (mesmo a total falta da imagem) podemos relacionar pintura e literatura. Plasson desconstrói a sua pintura para determinar a impossibilidade da perfeição e Baricco desconstrói a sua narrativa ao criar um romance bastante inovador. Nesse caso, não pela falta, mas pelo excesso de técnicas utilizadas, pelo processo de desconstrução da narrativa clássica e pelo hibridismo de gênero que é a característica maior desta obra, visto que o romance é uma mistura de contos encadeados, novela episódica, romance experimental, com presença de narrativa de suspense, fantástica, epistolar e, ainda, com a utilização de formas simples como a parlenda e a

narrativa primordial, com o uso de prosa poética e textos compostos em forma de verso ou de diálogo. O romance *Oceano mar* transita entre as várias formas de composição e os vários gêneros, sendo novo e velho ao mesmo tempo.

Baricco leva ao extremo a experiência estética, como se tivesse descoberto que o vazio da tela em branco e o excesso de técnicas de escrita fossem a melhor forma de expressar a sua visão particular do mundo, aqui metaforizada pelo oceano/mar. O mar com todas as possibilidades: a beleza ao se contemplar o mar calmo, o terror do mar revolto em um momento de tempestade, a riqueza de vida, a riqueza de cores e a fantasia da travessia. O leitor se vê encantado e perplexo diante desse mar sem fronteiras.

A proposta do romance opera, no nível da escritura, fora dos procedimentos tradicionais. É um romance que se põe a refletir a respeito do gênero no interior do próprio romance, como se teoria e prática se misturassem para realizar uma espécie de metarromance explicitado no interior da própria ficção. O leitor se vê em um emaranhado de telas vazias de Plasson, de orações-poemas de Padre Pluche, de histórias contadas por Savigny e Adams e de cartas de Bartleboom. Baricco expressa a sua visão de mundo pela absurdez do nada, pela negação da forma. A ruptura com a imagem estabelece um ponto de ligação com a palavra expressa, dando ao leitor a chance de ver de outra forma, não apenas com o aparelho óptico, mas com a memória dos vários romances lidos e das várias pinturas vistas, que ele carrega dentro de si.

Para Baricco, a imagem poética é autônoma, não se prende à realidade, ao contrário, tende a anulá-la ou expandi-la de uma maneira surpreendente, por ser, ao mesmo tempo, casual e objetiva, suprarreal e real. Dessa forma, *Oceano mar* é uma obra que se apresenta rica em imagens, caracterizando uma espécie de reflexo do olhar perscrutador das personagens, que nos guia e nos induz a ousar, criar nossos próprios sonhos e fantasias.

A partir das afirmações de Benjamin (1994, p. 54) de que “escrever um romance significa, antes de tudo, descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” e, ainda, de que a arte de narrar encontra-se em vias de extinção e de que o narrador do romance moderno é um indivíduo que se encontra isolado, não podendo mais falar de maneira exemplar, mas tão somente anunciando a perplexidade diante da vida, indagamo-nos:

o que poderíamos dizer do romance? Partindo da premissa de que o homem moderno se vê mudo, por não ter nada especial a dizer, até que ponto pode-se afirmar que os narradores pretendem nos dizer algo? A incapacidade do ser humano de intercambiar experiências, como afirma Benjamin (1994), como se não lhe restasse mais nada a dizer, nem tampouco alguém para ouvir, é um marco do início da modernidade, persistindo até os dias de hoje. Talvez, por tudo isso, o excesso de vazio, a presença do branco em *Oceano mar*.

Tela em branco, papel em branco, folha em branco, amor em branco, vida em branco; o branco cobrindo tudo, o branco representando tudo, tudo pode ser dito, tudo pode ser escrito, tudo pode ser pintado, pois o branco é a possibilidade, que resume-se em “oceano-mar”. Como já dizia um poeta:

Navegar é preciso, viver não é preciso.

E adiante tem quilômetros e quilômetros de mar à sua espera, o mar com sua força imensa, o mar que é louco, talvez ficará tranquilo, mas talvez esmagará o navio com suas mãos, e o engolirá, quem sabe. Ninguém fala disso, mas todos sabem quão forte é o mar. (Baricco, 1997, p. 217)

Dotado de consciência crítica, Alessandro Baricco constrói um romance inovador, mostrando-se preocupado em encontrar novos caminhos formais para a literatura e a pintura. Além disso, podemos afirmar seu talento e inteligência, tanto no campo da pesquisa quanto no da criatividade, assumindo, sempre, uma posição vanguardista no quadro geral da literatura contemporânea. *Oceano mar* cria uma realidade em que a arte é pensada enquanto representação do ser e do fazer artístico. Podemos afirmar que Baricco utiliza-se das personagens Plasson, Bartleboom e Padre Pluche no sentido de perseguir, persistentemente, uma maneira pessoal e inédita para o processo de criação, almejando um estilo absolutamente inconfundível. A pintura de Plasson, a enciclopédia e as cartas de Bartleboom e as orações-poemas de Padre Pluche, na escrita de *Oceano mar*, transgridem todas as normas ao romperem com o pictórico e com o verossímil, dando à obra uma dimensão inteiramente aberta, plena de possibilidades, inconclusa. Baricco cria uma estética inovadora, desconstruindo a forma tradicional de representação, levando ao extremo a experiência artística do final do século XX.



## Capítulo III

### *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk: a face do sujeito pictórico oscilando entre o oriente e o ocidente

A INTERAÇÃO ENTRE A LITERATURA E a pintura não é recente, ela sempre existiu; contudo, com o advento da modernidade, intensificou-se. Desde os primórdios da história da arte os pintores buscam inspiração para os seus quadros em temas registrados tanto na literatura escrita como na literatura oral. Em contrapartida, os escritores se inspiram em quadros de pintura para produzir poemas e narrativas, criam imagens tão bem elaboradas que podem ser visualizadas e até mesmo transplantadas para uma pintura.

Dessa forma, ao longo da história, a arte pictórica e a arte literária caminham juntas. Os movimentos de transformação desde o Renascimento, passando pelas Vanguardas do final do século XIX até a atualidade, são os mesmos entre as duas formas de representação artística. Alguns deles nascem no seio da pintura e migram para a literatura, outros principiam na literatura e influenciam a pintura, num movimento constante de ir e vir. Apesar das diferenças, principalmente no tocante à técnica, o objeto de representação é o mesmo: o homem e seu universo. Praz (1982, p. 226) afirma que “os paralelos entre as artes visuais e a literatura” parecem-lhe muito

pertinentes. Existe uma variedade de elementos confluentes entre literatura e pintura. E um dos exemplos dessa relação pode ser visto no romance *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk.

O escritor Orhan Pamuk nasceu em Istambul, em 1952. Ganhou o Prêmio Nobel de literatura em 2006 e publicou em primeira edição, no ano de 2004, o romance *Meu nome é vermelho*, uma narrativa com ambientação na Istambul do final do século XVI. O enredo do romance gira em torno da confecção de um livro de miniaturas e da influência da arte renascentista italiana na pintura islâmica. Antes de passarmos à análise de *Meu nome é vermelho*, faremos uma revisão do desenvolvimento do gênero romance, para uma melhor interpretação da obra. E, ainda, uma rápida revisão do processo de transformação da pintura até o século XVI, momento histórico em que vivem as personagens-pintoras do romance.

Na modernidade os rumos da literatura e da pintura mudaram radicalmente. A partir do século XVI, os fundamentos do classicismo começaram a ser colocados em dúvida e pudemos assistir ao surgimento de outros modos de expressão e representação, regidos por uma nova ordem: a ruptura, alcançada por meio da revolução em relação a novos campos temáticos, novas técnicas, facilitadas por novas tecnologias. No caso da literatura, o romance tornou-se a representação concreta do novo, pois ele nasce com a modernidade e torna-se popular graças ao desenvolvimento da imprensa e à formação de um público leitor.

O romance moderno, segundo os teóricos, surgiu no início do século XVII, com a obra *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1615), publicada em 1605. O romance de Cervantes revolucionou a narrativa romanesca por romper com a tradicional novela medieval de cavalaria, criticando-a e parodiando-a por intermédio de um herói pícaro. Um herói solitário que transita entre dois mundos, o real e o imaginário, o racional e o ideal. *Dom Quixote* é, sem dúvida, uma das personagens de ficção mais conhecidas na história da literatura. Hauser (2000) faz a seguinte afirmação sobre a obra:

sua obra não pretendia apenas destacar-se dos artificiais e mecânicos romances da moda, nem tornar-se meramente uma crítica da anacrônica instituição da cavalaria; *Dom Quixote* quis ser também uma denúncia do mundo

desencantado e banal da realidade, no qual nada mais restava para um idealista senão entrenchear-se atrás de sua *idée fixe*. A novidade da obra de Cervantes não estava, portanto, no tratamento irônico da atitude cavalheiresca perante a vida, mas na relativização dos dois mundos de idealismo romântico e racionalismo realista. O que era novo era o dualismo indissolúvel de sua cosmovisão, a noção da impossibilidade de concretizar a ideia no mundo da realidade e de reduzir a realidade à idéia. (Hauser, 2000, p. 416)

Um dos fatos mais importantes a citar no romance é que ele inova no processo de criação do protagonista. Antes dele o maniqueísmo prevalecia na construção do herói que, no dizer de Hauser (2000), deveria ser bom ou mau, forte ou fraco, salvador ou traidor, santo ou blasfemador. Quixote não é nada disso, ele é bom, mas é fraco, incapaz de salvar a si mesmo e, acima de tudo, “o herói é santo e louco numa só e mesma pessoa” (Hauser, 2000, p. 417). Cervantes cria a “bilateralidade de um personagem”, que é de uma loucura mansa e cheia de humor. Esses aspectos e tantos outros contidos na obra fizeram dela uma narrativa revolucionária.

A partir da obra de Cervantes, o romance moderno firmou-se, retratando o homem comum e o seu cotidiano, buscando formas de representar a realidade circundante. Como Quixote, as personagens começaram a perder suas características de heróis lendários e nobres; elas passaram a retratar as pessoas comuns e suas individualidades, principalmente o homem e a sociedade burguesa. Para Watt (2007) o romance absorveu todas as características do realismo filosófico, que são: a crítica, a inovação, o antitradicionalismo e o individualismo. “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (Watt, 2007, p. 14). Para o crítico, “o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade e à modernidade” (Watt, 2007, p. 15).

De acordo com o teórico, o romance consolidou-se no século XVIII com os romancistas ingleses Defoe, Richardson e Fielding, visto que eles foram os primeiros a recusarem enredos retirados da tradição e a criarem personagens anti-heróis, com problemas comuns, vivendo um cotidiano comum, com vícios e contravenções próprios do homem comum, como “o fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador” (Watt, 2007, p. 13).

Nessa mesma linha de pensamento, Hauser (2000) afirma que no século XVIII o romance torna-se o principal gênero literário,

ao qual pertencem não só as mais importantes obras literárias, mas no qual têm lugar os mais importantes e autênticos desenvolvimentos literários. O século XVIII é a era do romance, se não por outra razão, por ser uma era da psicologia. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclos, Diderot e Rousseau estão repletos de observações psicológicas. (Hauser, 2000, p. 522)

A partir do século XVIII, “o romance é história espiritual, análise psicológica e autodescoberta, enquanto antes era a representação de acontecimentos externos e processos espirituais, tal como refletidos em ações concretas” (Hauser, 2000, p. 522). Todo esse processo de transformação do gênero culminou no romance romântico no final desse século, com a presença do romance de costumes, retratando o cotidiano do mundo burguês. O Romantismo foi um movimento que revolucionou as artes e atuou em praticamente todos os campos do conhecimento. Ele preparou o espírito dos artistas, críticos e leitores para as vanguardas do século seguinte. O ideal de “liberdade de criação” fez com que o romancista buscasse formas inéditas para representar o homem e a sociedade.

No início do século XIX, assistimos ao final do Romantismo e ao surgimento do Naturalismo e do Realismo, numa discussão ambígua sobre a postura romântica da “arte pela arte” em contraposição à postura realista/naturalista de “arte social”. Esses dois pontos de vista, na verdade, caminharam paralelos até o início do século seguinte, não se resolvendo por inteiro. Hauser (2000) afirma que o romance naturalista é a criação mais original desse período, ligado à realidade social e aos mecanismos sociopsicológicos.

No final do século XIX o gênero romance tornou-se, definitivamente, a representação da modernidade. Um gênero tão recente passou por diversas e rápidas transformações, acompanhando o progresso vertiginoso da sociedade e a transformação do pensamento humano. Nesse momento de passagem de século, surge um movimento revolucionário por seu caráter altamente transgressor - o Impressionismo -, dominando as artes de tal forma que propiciou os movimentos de vanguarda que eclodiram no movimento Moderno, no início do século XX.

O aspecto do romance a ser considerado, nesse momento, é a indagação existencial em que se encontra enredada a personagem. Ela se vê em busca de si mesma, numa relação de encontro e desencontro com o mundo, com o outro e consigo mesma, retratando a própria angústia do ser. Podemos apontar, também, a inserção da psicologia e da psicanálise na construção da personagem. Segundo Candido (2007), concepções filosóficas e psicológicas concorrem na construção do romance, principalmente no que se refere à personagem.

A partir da segunda metade do século XX o romance apresenta novas formas de realização. A linearidade do enredo clássico desaparece e também o arranjo sequencial das ações da personagem; o narrador apresenta-se de diversas formas, com múltiplos pontos de vista; o tempo assume uma dimensão psicológica; e o espaço deixa de ser apenas o cenário por onde transita a personagem e passa a atuar diretamente em suas ações. O gênero torna-se híbrido, numa mistura de todos os gêneros e todas as formas; o que prevalece é o experimentalismo e a “montagem”, como afirma Benjamin (1994), tudo é utilizado na sua construção.

Apropriando-se das bases do Dadaísmo, o romancista foi buscar em outros textos, em outras técnicas e diferentes formas o fundamento do romance. A análise de Benjamin (1994) do livro de Döblin, *Berlim Alexanderplatz*, fundamenta não só essa obra, mas uma tendência importante do romance moderno e contemporâneo: “a montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário” (Benjamin, 1994, p. 56).

Desde o advento da imprensa, no século XV, muito se pode dizer da produção do romance. O fim do manuscrito fez do romance um gênero popular. Hoje o livro eletrônico é uma realidade. Como bem afirma Pellegrini (1999, p. 15), “as novas técnicas vêm mudando não apenas o modo como produzimos literatura e arte, mas também o modo como as fruímos e, sobretudo, como as definimos”. O romance tornou-se um quebra-cabeça na utilização de várias técnicas e vários textos, que se constroem e/ou desconstróem numa relação intertextual. Há uma multiplicidade de vozes, de pontos de vista, de linguagem, de textos, com a influência de técnicas das artes

visuais: simultaneidade de tempo e espaço, diálogos rápidos e entrecortados, bricolagem de textos.

Numa sequência histórica, podemos afirmar que o final do século XX e a primeira década do século XXI apontam para a revalorização do romance no sentido de um cuidado com a sua construção, buscando, sempre, formas surpreendentes de realização, como em *Oceano mar*, de Alessandro Baricco, visto no capítulo anterior, e *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk. Esses dois romances utilizam formas consagradas do romance clássico misturando-as em um único texto, tornando-os, por isso, inéditos. Outro aspecto que pode ser apontado na produção de Pamuk é o interesse pelos temas do passado, numa atitude intertextual, em que o velho é valorizado e adaptado às novas formas de composição.

A ideia de que o romance desapareceria, devido a sua extensão e densidade, quase impróprias para a rapidez do mundo atual, não se confirmou. Os escritores continuam editando romances extensos, como é o caso de *Meu nome é vermelho*, que possui uma produção grandiosa em todos os sentidos, inclusive no tamanho, rompendo com a noção de que o romance contemporâneo deve ser pequeno para ser lido rapidamente, em um pequeno espaço de tempo.

Retornando aos primórdios da modernidade, após uma rápida visão do processo de transformação do romance, vimos que a pintura, a partir do século XVI, também, começa a se transformar. Inicia-se a polêmica entre a concepção tradicional da importância da elaboração do desenho e a postura inovadora da utilização da cor e da luz como resultado de uma nova visão da pintura. Esse século, denominado de Alta Renascença, foi o apogeu da pintura italiana, principalmente nas cidades de Florença – com artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael – e Veneza – com Giorgione, Ticiano e Correggio, entre vários outros. A descoberta da perspectiva, nesse século, propiciou os avanços técnicos na pintura e o mundo assistiu ao surgimento de vários artistas famosos convivendo em um mesmo período. Na concepção de Gombrich (1999),

quando os artistas italianos se voltaram para a matemática a fim de estudarem as leis da perspectiva, e para a anatomia a fim de estudarem as condições do corpo humano. Os horizontes dos artistas ampliaram-se através dessas

descobertas. O artista deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas, conforme fosse o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo. (Gombrich, 1999, p. 287)

Esse é o momento em que o artista se apresenta como um ser dotado de dons preciosos. O conhecimento da perspectiva e da anatomia humana permitiu inovações nunca antes alcançadas. Outra novidade foi o surgimento de uma pintura com os contornos dos objetos pouco definidos, com o objetivo de transmitir leveza e movimento. Esse recurso só pôde ser alcançado com o uso da luz e da sombra, obtido pelo jogo gradativo de cores e tons entre o claro e o escuro: “Aí está a famosa invenção de Leonardo (da Vinci) a que os italianos chamam *sfumato* – um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outras e deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação” (Gombrich, 1999, p. 302; grifo do autor). O exemplo mais famoso de da Vinci no uso dessa técnica é a obra intitulada *Mona Lisa* (1502).

Outro grande pintor a utilizar esses recursos foi Giorgione. Suas obras são famosas não só pela temática, nem apenas pela perfeição do desenho, mas pelo uso da sombra, criada pelo uso harmonioso entre cores claras e escuras, dando uma atenção especial à luminosidade. Em seus quadros a impressão é de que o ar impregna todas as coisas e a sensação de tridimensionalidade é perfeita:

Giorgione não desenhou coisas e pessoas para depois dispô-las no espaço, mas pensou realmente na natureza – a terra, as árvores, a luz, o ar, as nuvens, e os seres humanos com suas cidades e pontes – como um todo indivisível. De certo modo, isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio na arte de pintar quanto a invenção da perspectiva o fora antes. Doravante, a pintura era mais do que a soma de desenho e colorido. Era uma arte com suas próprias leis e estratégias secretas. (Gombrich, 1999, p. 330-331)

Essa nova maneira de pintar gera a polêmica entre a concepção tradicional do desenho (perfeito e bem elaborado, colocado simétrica e harmoniosamente sobre a tela) e a postura inovadora da utilização da cor e da luz

(com o desenho perdendo suas dimensões precisas e delimitações, confundindo-se com o fundo, dando ideia de profundidade e movimento) como resultado de uma nova visão da arte pictórica. Essas duas correntes seguiram paralelas até o início do século XIX. De um lado, uma corrente acadêmica, que preservava a tradição e era adepta do desenho, da geometria e da organização do espaço da tela. De outro, uma corrente inovadora, adepta da cor, da luz e da sombra, renunciando à unidade do quadro, à sua estrutura geométrica, criando um plano de igualdade entre os elementos presentes na tela, dando ao desenho – que podia ser elaborado ao longo da obra – uma função secundária, aberta e inconclusa. Esses aspectos são fundamentais para entendermos o desenvolvimento da pintura na modernidade.

O século XVI foi bastante inovador não só na pintura, como também no surgimento de uma crítica especializada, uma novidade no campo das artes. Gombrich (1999) revela que os intelectuais da época gostavam de discutir sobre arte, estabelecendo princípios norteadores para a apreciação de uma obra, tecendo juízos de valor. O avanço da crítica na arte moderna iniciou-se ainda nesse século com o italiano florentino Giorgio Vasari (1511-1574), quando ele introduziu o biografismo nos estudos da história da arte.

O método de Vasari foi tão eficaz que fez sucesso até os primórdios do século XX. A criação da figura do artista, desmembrada do artesão, assumiu uma posição privilegiada dentro da sociedade, tornando-se independente, distanciado da influência do mecenas. Esse fator e a presença de tantos artistas importantes, nascidos no mesmo período, talvez, tenham influenciado Vasari a optar pelos estudos biográficos. O biografismo também influenciou a crítica literária. Esse foi, portanto, um século extremamente produtivo nas artes em geral.

A revolução da pintura renascentista ocidental vai influenciar a pintura oriental e é justamente essa questão que vai se desenrolar na trama de *Meu nome é vermelho*. Pamuk retoma o passado, precisamente o século XVI, para falar da arte islâmica: seu processo de transformação e a influência da arte ocidental. O seu enredo gira em torno da confecção de um livro de miniaturas encomendado pelo Sultão Pilar do Universo, em comemoração ao primeiro milênio da Hégira. Para o mundo islâmico essa é uma data muito

importante, pois a Hégira comemora a Era Maometana, que se inicia em 622 da Era Cristã, quando Maomé foge de Meca para Medina.

A ideia da elaboração de um livro comemorativo para sagrar o poder do Sultão e do mundo islâmico, em uma data tão importante, parte de Tio Efêndi. Ao ficar encantado com a pintura do Ocidente – em particular com os retratos renascentistas vistos por ele em Veneza, quando lá estivera como embaixador representando o seu país –, Tio Efêndi convence o Sultão a confeccionar um livro capaz de superar a beleza da pintura veneziana e demonstrar ao mundo ocidental a riqueza do Império Otomano. Afinal,

“as miniaturas, tal como os livros encomendados por sultões, xás e paxás, servem para proclamar sua força e seu poder”, respondeu Mestre Osman. “Eles admiram nossas obras, com sua abundância de folhas de ouro e as incontáveis horas de trabalho que nos exigem e que às vezes nos custam a vista, porque elas são a prova da sua opulência”. (Pamuk, 2004, p. 347)

Como Tio Efêndi é o idealizador do livro, o Sultão encarrega-o de confeccioná-lo. Uma das exigências estabelecidas pelo Sultão é a de manter absoluto sigilo quanto à natureza da obra; mas como segredos são, quase sempre, revelados, a notícia da sua elaboração espalha-se por toda Istambul. Na visão de Tio Efêndi, o livro deveria ser ilustrado à maneira da pintura ocidental (isto é, à maneira da pintura renascentista veneziana), retratando o “Nosso Sultão, com tudo o que ele possuía, com todas as coisas que representavam e constituíam seu reino” (Pamuk, 2004, p. 44). E esse se torna o maior problema tanto da confecção do livro de Tio Efêndi, quanto das ações das personagens do romance de Pamuk.

A notícia da utilização dos métodos ocidentais de pintura nas ilustrações do livro provoca grande polêmica entre os artistas da cidade, principalmente entre os ilustradores e miniaturistas do ateliê do Sultão, comandado por Mestre Osman. O elemento diferenciador do livro está, justamente, na composição das pinturas. As ilustrações representariam o rompimento com a tradição e, na visão de alguns, a transgressão aos ensinamentos do Corão. Por isso o livro, apenas mencionado e desconhecido de todos, torna-se polêmico, chegando a ponto de provocar dois assassinatos.

Em *Meu nome é vermelho*, a feitura do livro comemorativo é um pretexto para as muitas reflexões sobre o papel da arte e do artista na sociedade islâmica do final do século XVI. O romance evidencia questões polêmicas sobre a arte da iluminura e da miniatura, em um momento de crise e decadência devido à influência da arte ocidental. Os iluministas, ilustradores, pintores, escritores, até então, eram considerados artesãos, visto que faziam de tudo um pouco: copiavam textos, criavam obras literárias, ilustravam textos e pintavam. Apesar da capacidade de inventar e criar, eles não possuíam grande *status* na sociedade. O artista e sua obra só se tornaram importantes a partir do século XVI. Desde então, eles passaram a ser considerados “gênios”, “iluminados”, “criadores”, e sua criação, verdadeiras obras de arte. No oriente os grandes ateliês começam a desaparecer e o artista torna-se independente, comercializando o fruto do seu trabalho para sobreviver. A arte transforma-se em mais um produto de consumo da sociedade moderna.

Mestre Osman vaticina o futuro da iluminura e da miniatura oriental. Para ele, em um futuro bem próximo, esse tipo de arte será suplantado, “porque na nossa pintura o sentido precede a forma. E se nos pusermos a pintar à européia ou à veneziana, como no livro que Nosso Sultão encomendou a seu Tio, então o mundo dos sentidos cederá lugar ao mundo da forma. Mas com os métodos venezianos...” (Pamuk, 2004, p. 413). A grande preocupação de Mestre Osman é que os ensinamentos do Corão para a representação do homem e do mundo se percam pela visão cristã da arte ocidental. O ponto de vista do pintor oriental estabelecia uma íntima relação com o sagrado, e para o velho mestre a tradição precisava ser resguardada e preservada. A identidade de um povo se faz também pela arte, por isso ele defendia seu ateliê e seus discípulos com tenacidade.

A postura contemplativa da pintura islâmica deve-se ao Profeta Maomé, “que desviou o espírito do artista dos objetos do mundo real para esse mundo onírico de linhas e cores” (Gombrich, 1999, p. 144). Para os pintores persas, a pintura possuía uma conotação religiosa, por isso o rigor na interpretação da imagem. Segundo o crítico, as ilustrações dos livros dos séculos anteriores mostram habilidade, elaboração e beleza, lembrando um tapete persa, com quase nenhuma ilusão de realidade: “não há esforço nem tentativa alguma de

mostrar um jogo de luz e sombra ou a estrutura do corpo. As figuras e plantas parecem ter sido recortadas de papel colorido e distribuídas pela página para formar um padrão perfeito” (Gombrich, 1999, p. 144).

Essa é a grande diferença entre as duas concepções de pintura. Enquanto a pintura veneziana se preocupava com o uso da perspectiva, com a perda dos limites do desenho para alcançar o efeito da tridimensionalidade, com o jogo de luz e da sombra para retratar a realidade, a pintura islâmica seguia por outro caminho, estabelecendo hierarquia entre as imagens, retratando o mundo em miniatura, sob o ponto de vista do artista postado no alto e não em frente ao objeto representado, como no ocidente; sem a preocupação com a perspectiva e, tampouco, com a realidade. O desenho era delimitado pelo traço que o demarcava na folha de papel ou na tela. Enquanto o pintor ocidental usava objetos e pessoas reais como modelos, os orientais imitavam os velhos e consagrados mestres de pintura, copiando-os até a exaustão. O padrão de qualidade era a reprodução perfeita, sendo que o novo e original era malvisto, interpretado como um traço de arrogância do artista, por isso moralmente condenável.

Em *Meu nome é vermelho*, o Sultão Pilar do Universo era um mecenas, um incentivador da arte da pintura, por essa razão mantinha um ateliê em Istambul, onde Mestre Osman ensinava a arte da miniatura a jovens talentosos. Com a sua morte, o ateliê é fechado pelo novo Sultão, Mehmet, que não se interessava por arte. Durante o seu reinado, a arte islâmica ficou esquecida. “Foi assim que a rosa vermelha da inspiração, nascida no Oriente e transplantada em Istambul, murchou no fim desse século que viu florescer tantos pintores de miniaturas [...] a pintura foi abandonada: não se pintou mais, nem à moda ocidental nem à moda oriental” (Pamuk, 2004, p. 526). Mas a pintura não morreu, os artistas tornaram-se independentes, não mais presos a um mestre ou a um ateliê, e isso permitiu que a pintura oriental seguisse um caminho mais livre, em busca de suas próprias formas de representação, sem fugir à tradição por completo e sem negar, de todo, as técnicas ocidentais.

No século XVI, a pintura italiana – principalmente a veneziana e a florentina – influenciou artistas de todo o mundo, tanto dos países orientais quanto dos países ocidentais. Em contrapartida, no século XIX, podemos

estabelecer afinidades entre a produção de alguns pintores impressionistas e as pinturas orientais. Como exemplo, podemos citar as criações de Gauguin. Na segunda metade do século XX, os escritores americanos René Wellek e Austin Warren publicaram, em 1948, o livro *Teoria da literatura* e, sob a influência dos trabalhos do formalismo russo, rejeitaram a ideia de influência nas artes, afirmando que um texto deve ser analisado enquanto texto, sem preocupações de ordem extrínseca a ele.

A partir de então, principalmente com o avanço da Literatura Comparada, a questão da “influência” passou a ser vista não como dependência ou submissão, mas como inter-relação, devendo ser analisadas as semelhanças e/ou afinidades entre as obras. No seu romance, Pamuk deixa claro que a visão europeia da pintura renascentista não é aceita com tranquilidade entre os orientais, pois a ideia de dependência concorre para o rompimento com a tradição, assunto polêmico, principalmente em um mundo em que os preceitos religiosos ditam valores estéticos para a arte.

A preocupação com a tradição *versus* ruptura caracteriza o tema de *Meu nome é vermelho*, que se desenvolve em dois planos temporais: no primeiro plano encontra-se o passado remoto. Passado este louvado e rememorado pelos mestres pintores da tradição e já encarado como distante e em vias de extinção, daí o saudosismo expresso pelo velho Mestre Osman:

Mais de uma vez esquecemos nossa busca para nos perder em adoração ante a profundidade de uma miniatura e a magnificência das cores. Mestre Osman as contemplava – algumas eram de sua própria lavra – com mais nostalgia do que admiração [...]. “Que pena, que pena!”. Senti com toda a minha alma que ele falava de um mundo que já não existia. (Pamuk, 2004, p. 353)

O segundo plano encaminha o leitor para um futuro próximo, visto como o fim de uma época áurea, e para a incerteza quanto aos novos rumos a serem tomados pela arte da miniatura e da ilustração. O futuro era visto com desconfiança, contudo, não se via possibilidade de deter os avanços da arte pictórica, uma vez que a transformação, a ruptura e a transgressão são comuns e necessárias ao desenvolvimento da arte. A ideia de tempo cíclico dos antigos vai perdendo o sentido e passa a ser encarada como um fluir

contínuo, só restando à criação uma nova ordem para enfrentar as mudanças. Paz (1984) afirma que o homem moderno teve plena consciência de que nada voltaria a ser como antes.

O tempo passou a ser encarado como um constante seguir em frente. Partindo dessa premissa, Duarte Jr. (1997, p. 20) afirma que “o homem moderno começa, pois, a olhar para baixo e para frente: para si mesmo e para o amanhã. Desse modo, surge a preocupação com o futuro e a ideia de progresso, ausente no mundo medieval”. Esse pensamento vai ser problematizado no romance, já que a confecção do livro por Tio Efêndi é um exemplo claro de como a mudança aparece, provoca polêmica e faz-se necessária ao processo de criação.

A produção do livro gera ciúmes em Mestre Osman. Para ele, o seu ateliê deveria ser o único responsável pelas encomendas do Sultão. Contudo, a decisão do Sultão não poderia, em hipótese alguma, ser contestada. Para ilustrar o livro, Tio Efêndi convida os mais renomados miniaturistas e iluministas de Istambul: Borboleta, Oliva, Cegonha e Elegante Efêndi, todos eles pertencentes ao Grande Ateliê - o que provoca ainda mais a indignação de Mestre Osman, já que seus melhores profissionais estavam trabalhando para outra pessoa e longe de seus olhos. Eles pintavam nas horas vagas, individualmente, na casa de Tio Efêndi, de maneira que um não sabia do trabalho do outro, o que gera o maior suspense, levando os artistas a pensarem que cometiam heresia, pintando diferentemente dos ditames do Islã.

O clima de mistério em torno da obra provoca desconfiância, o que resulta em duas mortes: a de Elegante Efêndi e a de Tio Efêndi. A primeira das mortes acontece porque Elegante Efêndi acusa todos os miniaturistas que trabalham no livro de estarem cometendo um pecado: “uma heresia e um sacrilégio inaudito? Vocês vão arder no fundo do Inferno e seus tormentos horríveis não terão fim. E ainda querem fazer de mim seu cúmplice?” (Pamuk, 2004, p. 35). Amedrontado e arrependido, ameaça denunciá-los. A morte do miniaturista é um acaso, não é planejada; é uma forma de calar esse homem: “além de um covarde, um canalha”. (Pamuk, 2004, p. 37). Já a segunda, a morte de Tio Efêndi, é resultado de todas as intrigas que giram em torno do livro e da busca pelo assassino de Elegante Efêndi. Tio Efêndi

é considerado pelo assassino o único responsável pelas discórdias entre os pintores, visto que é ele quem convence o Sultão a encomendar o livro.

*Meu nome é vermelho* é uma longa narrativa em que vários gêneros se misturam, além do romance policial, mais evidente. A história se inicia com um narrador cadáver, que se apresenta, mas não esclarece o assassinato. Durante toda a narrativa a procura pelo assassino desencadeia as ações das personagens. Retomando a teoria de Todorov (1970, p. 96) sobre o romance policial, temos, aqui, as duas histórias: “a história do crime e a história do inquérito”, em um clima de suspense desde o início até o final da narrativa. Encontramos, também, características que remetem ao romance histórico, já que o enredo remonta ao final do século XVI, momento de transformações na sociedade e na arte do mundo ocidental. Ao longo do romance, percebe-se que o processo de transformação da arte ocidental começa a influenciar e a modificar a arte oriental:

o duplo cuidado de pintar uma árvore real, como fazem os pintores da Europa, e de observar o mundo à maneira persa, isto é, de cima, produzia um resultado melancólico. Disse para mim mesmo: “Até parece uma árvore perdida nos confins da terra”. A tentativa de combinar dois estilos diversos, o dos meus miniaturistas e as idéias estéreis daquele velho doido, havia criado um trabalho sem a menor mestria. (Pamuk, 2004, p. 327)

As primeiras manifestações de mudança são encaradas pelo velho mestre como algo sem valor. Uma pintura híbrida e pouco representativa, como se fosse impossível conciliar as duas posições. Mestre Osman afirma que “a razão pela qual não gostamos de nada que seja inovador está em que, na verdade, não há nada de novo que preste” (Pamuk, 2004, p. 306). Essa sua postura mostra a resistência diante do novo. Contudo, coube ao artista a elaboração de novas formas de representação, dando outra dimensão à produção no campo das artes.

Outra tipologia genérica em *Meu nome é vermelho* refere-se ao romance de temática amorosa. Em meio a disputas políticas, crimes e investigações, temos um romance entre Negro e Shekure, bem aos moldes do amor cortês. O amor cortês idealizava um relacionamento espiritual entre os amantes, baseado na adoração e contemplação, surgindo no seio da sociedade não

como uma necessidade do homem, mas como uma criação literária, inventada pelos poetas no sul da antiga Gália do século XII.

Do universo literário, o amor cortês instalou-se na sociedade como uma forma de vida, obedecendo a um desejo desta. Os poetas almejavam um sentimento puro e refinado, que não teria por finalidade o mero prazer sexual, tampouco a reprodução. Esses poetas acabaram por criar um código de amor que, na sua essência, permanece atual. Para Paz (1994, p. 36), o amor cortês é um aprendizado, “é um saber dos sentidos iluminados pela luz da alma, uma atração sensual refinada pela cortesia”. Seria, para ele, uma “aristocracia do coração”.

O amor de Negro por Shekure acontece na adolescência e está ligado à lenda de Khosrow e Shirin, que relata a paixão desta quando vê o retrato do rei Khosrow. A cena da paixão de Shirin ao ver o retrato do rei foi bastante representada em pintura, e “Negro viu várias ilustrações dessa cena, e até as copiou uma ou duas vezes, sem alterar nada o original. Depois, quando se apaixonou por mim, em vez de Khosrow e Shirin ele representava a si mesmo e a mim: Negro e Shekure” (Pamuk, 2004, p. 62). O fato de Shekure não se apaixonar por Negro e de seu tio e pai da moça não aprovar o casamento fazem com que Negro vá embora de Istambul e permaneça fora por doze anos.

A distância mantém a paixão em uma esfera contemplativa, mas ao voltar Negro reacende a antiga paixão pela prima: “Ver seu filho, ter falado com ele, tê-lo beijado, despertou em mim um desejo impetuoso, comparável unicamente à paixão desesperada dos criminosos e dos assassinos. Uma voz parecia me dizer: ‘Ande, vá ver Shekure!’” (Pamuk, 2004, p. 62); daí seu ardente desejo em revê-la. No final, os dois tornam-se marido e mulher. A história da literatura tem sido a história das metamorfoses do amor. Desde sempre houve essa sensibilidade para o amor: a paixão se sobrepondo à razão, a insatisfação com a vida, o prazer no sofrimento, o arrebatamento da imaginação e o desejo de morte.

Entre as várias tipologias genéricas contidas na obra, aparecem, ainda, várias lendas e histórias exemplares contadas ao longo da narrativa. Esse hibridismo é bem próprio da narrativa contemporânea. Rosenfeld (2006), refletindo sobre o romance moderno, afirma que tanto o romance como a

pintura passam a lidar com a relatividade do tempo e do espaço e da estrutura da obra de arte. Neste caso, o aspecto que mais se relativiza é o narrador, pois a construção da narrativa é urdida pelo ponto de vista de vários narradores de primeira pessoa. Desse modo, o enredo é construído de forma fragmentária, no sentido de representar a “nossa própria experiência”. O ponto básico de transformação do romance está na construção/desconstrução dos vários narradores-personagens.

O romance perde a noção de espaço determinado geograficamente, e zonas de espaço não dimensional transformam os ambientes em locais de expressão da interioridade e da personalidade das personagens. Nessa linha, o tempo passa a ser relativizado e torna-se metafísico, psicológico, medido pela sensação da personagem, com recuos no passado e avanços para o futuro. Para Rosenfeld (2006, p. 80), “o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro”.

O romance de Pamuk promove a destruição da unidade narrativa e a fragmentação de sua estrutura linear ao misturar os diferentes narradores numa desconstrução quase anárquica, não fosse a trama central do assassinato, que estabelece o encadeamento das várias histórias contadas por seus múltiplos narradores. Quase como um seriado de TV, em que cada episódio encerra uma história completa e diferente, mas que se conecta com a presença das mesmas personagens, a utilização de personagens transitórias dá um novo fôlego à continuidade, quase infundável, da trama. Esse recurso utilizado por Pamuk resulta em uma obra densa, demorada de ler, quase um “pecado” para os dias atuais em que “tempo é dinheiro” e o lazer torna-se um ato praticamente “proibido”.

O recurso do encadeamento de várias histórias em uma única narrativa não chega a ser inédito, é encontrado nos clássicos contos persas de *As mil e uma noites* que, segundo alguns historiadores, originaram-se no século X. Todavia, o que dá o tom de inovação no romance é a presença dos vários narradores de primeira pessoa. A técnica da superposição dá uma maior dinamicidade à obra. Dessa forma, o velho se reveste de novo, caracterizando e particularizando a obra, criando uma nova roupagem para uma técnica bastante utilizada.

*Meu nome é vermelho* possui cinquenta e nove capítulos distribuídos entre os vários narradores-personagens, que vão se intercalando no processo de sua construção. Segundo Eduardo Brandão (2007), na apresentação constante da orelha do livro publicado pela Editora Companhia das Letras, “diversas vozes se alternam nessa trama multifacetada, contada por dezenove narradores diferentes”. Contudo, entendemos que são vinte narradores, visto que o assassino se apresenta enquanto tal, sem revelar sua identidade. Oliva e o assassino são a mesma pessoa, mas as vozes que narram são inteiramente diferentes e o estilo diferenciado de cada um dos narradores é evidente. O assassino não se apresenta como Oliva, pelo contrário, faz de tudo para confundir o leitor quanto à sua identidade. Da mesma forma, Oliva não admite ser o assassino, suas vozes se fazem diferentes, são duas personalidades autônomas que se pretendem diferentes, recurso necessário para criar o clima de suspense próprio da narrativa policialesca.

No capítulo cinquenta, o narrador se apresenta na primeira pessoa do plural, diferente de todos os demais que se apresentam na primeira pessoa do singular. Essa voz plural é, na verdade, a de dois andarilhos desenhados juntos por um europeu, e que falam em uníssono ao longo de um único capítulo. Passados cem anos de suas mortes, eles se permitem contar a história de como viveram juntos, foram desenhados juntos e morreram, também, juntos. Isso só foi possível porque foram desenhados à maneira europeia, tornando-se únicos e identificáveis. Esse capítulo mostra o quanto a arte pode ser duradoura, ultrapassando o homem em sua efemeridade. Mostra ainda que a arte ocidental, naquele período, preocupava-se em retratar o mundo e a oriental, em representá-lo.

Alguns narradores aparecem várias vezes, outros fazem uma aparição meteórica, dependendo de sua importância no desenrolar da história. O Cadáver aparece uma única vez, no primeiro capítulo, abrindo a narrativa e criando o suspense que percorrerá toda a obra. Negro aparece doze vezes, visto que é um dos personagens centrais, juntamente com Shekure, que se apresenta como narradora por oito vezes. Ambos são importantes no desenrolar da história, pois estão no centro da intriga amorosa e em meio aos assassinatos. Na sequência, temos o Assassino, que aparece seis vezes,

apresentando pistas e/ou dificultando-as para confundir o leitor, instigando-o a desvendar a sua identidade. Tio Efêndi e Ester, uma judia alcoviteira, aparecem cinco vezes cada um. Os miniaturistas, Mestre Osman, Borboleta, Cegonha e Oliva, narram três capítulos cada um.

Os narradores que aparecem uma única vez são: o Cão, a Árvore, o Dinheiro, a Morte, o Cavalo, o Diabo e os Dois Errantes (todos eles são ilustrações de livro que criam vida e se põem a narrar suas histórias). Temos, ainda, a Mulher (um satirista travestido de mulher, que, por meio de representação, dá voz aos desenhos, narrando em primeira pessoa as histórias dos mesmos); Orhan (o filho caçula de Shekure); e, por fim, mas não em último lugar, o Vermelho – a cor que dá nome ao livro, carregada de simbologia, representando o paradoxo existencial, pois, ao mesmo tempo que representa vida intensa, o sangue que pulsa nas veias, retrata a morte que se esvai com o sangue derramado, cobrindo tudo de vermelho. O vermelho é, ainda, a cor que dá beleza à pintura e que narra o capítulo trinta e um, intitulado “Meu nome é vermelho”, mesmo nome da obra de Pamuk.

O esfacelamento do narrador tradicionalmente único, agora transformado em múltiplo, implica o esfacelamento do processo de construção da narrativa; porém, não implica necessariamente o esfacelamento do enredo. Por meio do ponto de vista de cada narrador, vamos construindo a história. Os fatos se sucedem em uma sequência lógica, embora não linear, possibilitando ao leitor organizá-los com certa facilidade. Nesse caso, o leitor funciona como uma espécie de narrador-autor, que vai alinhavando os fatos e tornando-os coerentes e compreensíveis.

A temporalidade narrativa é construída em *flashback*, entrecortada por memórias de um passado distante e de um passado recente, e em *flash-forward*, com algumas projeções para um futuro próximo e um futuro distante. Em alguns capítulos há interrupções da narrativa central para dar lugar ao encaixe de outras narrativas, principalmente contos exemplares. Esse processo de construção demanda bastante atenção do leitor, mas não compromete o desenrolar da trama. Há, no romance, um casamento perfeito entre a adesão à tradição do gênero romanesco e a ruptura com relação às técnicas clássicas.

A obra se inicia com o assassinato do miniaturista Elegante Efêndi e o seu cadáver narrando a sua morte. O leitor sabe como ele morreu, sabe que o assassino é um de seus colegas miniaturistas, mas não fica sabendo quem o matou. A partir daí, inicia-se a trama. No segundo capítulo, aparece Negro narrando sua história, fazendo um retrospecto de doze anos passados, quando havia sido obrigado a ir embora de Istambul por ter se apaixonado pela prima Shekure. A sua volta à cidade natal é resultado do assassinato, visto que, com a urgência em terminar o livro, Tio Efêndi convida-o a ir até Istambul com o objetivo de “preparar um misterioso livro, encomendado pelo Sultão. Ele ouvira dizer que em Tabriz eu havia me dedicado por algum tempo a preparar livros para paxás otomanos, governadores de províncias e dignitários da corte” (Pamuk, 2004, p. 20).

A primeira função de Negro seria a de criar um texto para as várias miniaturas confeccionadas. Esse processo de construção do livro comemorativo é bastante interessante e diferente do que ora praticamos, pois a ilustração torna-se mais importante que o texto, que é construído depois, a partir de cada desenho.

Negro é encarregado, ainda, de desvendar o assassinato do miniaturista. Porém, antes de cumprir suas duas tarefas, seu Tio também é assassinado e ele se vê enredado em sua morte. Para livrar-se da desconfiança que recaía sobre si, juntamente com Mestre Osman, precisa descobrir quem é o responsável, entre os três miniaturistas, pelo duplo homicídio. A pista mais importante a ser seguida pelos dois detetives é o desenho de um cavalo com as narinas fendidas, encontrado no corpo do miniaturista morto. A grande dificuldade estava em descobrir o autor da pintura, visto que o processo de reprodução de imagens era comum entre os miniaturistas islâmicos e eles quase nunca assinavam suas obras. Ao final da trama o assassino – o miniaturista Oliva – é descoberto e morto. Essa é a trama central, a partir dela outras histórias de igual importância vão sendo contadas.

Ao longo da narrativa, a questão histórica assume grande valor. O romance foi escrito no final do século XX e publicado no início do XXI, com ambientação no final do século XVI, abordando questões religiosas, sociais, econômicas, culturais, estéticas e artísticas. O que nos interessou,

principalmente, foi o resgate que Pamuk fez da concepção da pintura islâmica e o seu processo de transformação sob a influência da pintura ocidental. Mais precisamente, a utilização da perspectiva pelos artistas ocidentais, o que, para os orientais, interferia na sua relação com a religião, já que no Islamismo tudo passa pelo sentido do sagrado: “o sentido do sagrado é fundamental para toda a civilização, uma vez que é fundamental para o homem, pois o sagrado – o imutável e o inviolável, logo, o infinitamente majestoso – enraíza-se na própria substância do nosso espírito e da nossa existência” (Schuon, 1989, p. 38). Portanto, na arte islâmica, o mundo deveria ser representado sob a ótica divina, como bem afirma Mestre Osman:

com isso o artista queria sugerir o seguinte: um dia, Alá olhou para o mundo em sua perfeição e, confiando na beleza do que via, decidiu legá-lo, nessa forma, a seus servos; e o dever dos pintores e dos que, amantes da arte, contemplam o mundo é recordar a magnificência que Alá viu e nos deixou como herança. Os grandes mestres de cada geração de pintores, que passaram a vida trabalhando até ficarem cegos, lutam com todas as suas forças e com toda a sua inspiração para apreender e registrar a maravilhosa visão que Alá quis que tivéssemos. (Pamuk, 2004, p. 394)

O artista, para apreender a visão de Alá, deveria representar o mundo como se estivesse postado no alto e vendo o mundo lá embaixo. Sob esse ponto de vista, o mundo seria apresentado em miniatura, ao contrário da perspectiva da arte ocidental, em que o artista e o objeto de sua representação encontram-se no mesmo plano. Cegonha conta uma história sobre a pintura e o tempo, que exemplifica essa postura dos pintores islâmicos. Segundo a sua história, quando Bagdá caiu nas mãos dos mongóis, o mais notável calígrafo, Ibn Shakir, assistiu ao massacre de sua cidade do alto do minarete da Grande Mesquita. Naquele momento, jurou nunca mais esquecer, mas sentiu necessidade de expressar sua dor, então desenhou tudo o que via. O mundo visto do alto do minarete parecia um mundo em miniatura. Nesse momento, compreendeu que esta deveria ser a visão do mundo por Alá, de cima. Dessa concepção nascia a arte ornamental do Islã, quase toda baseada na miniatura: “é esta particularidade que nos distingue dos

idólatras e dos cristãos: a representação profundamente patética do mundo visto de cima, da perspectiva de Alá, até onde a vista pode alcançar” (Pamuk, 2004, p. 101)

A descoberta da perspectiva transformou a pintura. A sensação da tridimensionalidade fez com que o objeto representado na tela tivesse uma semelhança com a realidade, como se fosse o próprio objeto. O artista ocidental se colocou diante do objeto para representá-lo, pintando “as coisas, conforme o caso, do ponto de vista de um mendigo, de um cachorro ou de um comerciante na sua loja” (Pamuk, 2004, p. 99). Já a arte islâmica, até então, seguia caminhos distintos, pois o mundo não deveria ser representado tal como o homem o vê, na sua realidade. Imitar a realidade seria imitar o Criador e isso era considerado uma heresia; dessa forma, o artista deveria representar o objeto como se ele estivesse vendo o mundo do alto.

A representação da realidade alcançada pela arte oriental não se fez pelo uso da cor, mas do desenho. O uso de linhas ondulantes reproduzia a sensação de movimento. Eram dois pontos de vista totalmente diferentes, mas que interagiram nos séculos posteriores. A influência da arte ocidental no Oriente aconteceu a partir do século XVI, mas principalmente no século XVIII. As pinturas orientais, com suas cores puras e vivas, a falta de ilusão de realidade e as formas chapadas exerceram particular fascínio nos pintores ocidentais do final do século XIX.

Apesar dessa diferença entre a arte ocidental e a oriental, a descoberta da perspectiva mudaria a pintura do mundo todo. A sua influência gerou polêmica entre os artistas islâmicos, pois a nova forma de representar o mundo contrariava não só o conceito de arte, mas suas crenças religiosas, como se pode constatar no trecho que se segue:

“Nosso livro não tem mais nada de secreto”, digo-lhe. “Isso talvez não seja grave em si. Mas há muitos boatos correndo. Dizem que, de uma maneira velada, blasfemamos contra a religião, produzindo um livro que, longe de responder aos desejos e às ordens do Nosso Sultão, só satisfaz aos nossos vis apetites. Um livro que chega a ridicularizar nosso Profeta e imita odiosamente as imagens dos mestres infieis. Há quem chegue ao ponto de dizer que o Diabo está pintado nele de forma favorável e que, em todo caso, é um grave pecado ter desenhado do ponto de vista de um cachorro vadio

chafurdando no lixo, uma mutuca do tamanho de uma mesquita, a pretexto de que a mesquita está mais longe que ela, e que isso atenta contra a dignidade dos crentes que oram no pátio dessa mesquita. Isso não me deixa dormir à noite”. (Pamuk, 2004, p. 210)

Essas palavras do assassino para Tio Efêndi explicam bem a diferença entre as duas concepções de arte pictórica no passado. Percebemos o caráter religioso da pintura oriental. O Islamismo conferia ao pintor um papel secundário na sociedade, haja vista que ele deveria apenas “imitar” o Grande Criador. Cabia ao pintor, tão somente, dominar a técnica e reproduzir indefinidamente os temas e as obras dos mestres antigos. Para Tio Efêndi, a pintura dos ocidentais, neste caso a arte dos venezianos, não possuía poesia nem fé, mas,

os quadros deles são muito mais persuasivos, se aproximam mais da verdadeira vida. Em vez de pintar como do alto do minarete, de uma altura suficiente para desenhar o que eles chamam de perspectiva, eles, ao contrário, se põem no nível da rua ou dentro do quarto de um príncipe, para pintar sua cama, suas cobertas, a escrivaninha, o espelho, seu leopardo, sua filha, suas moedas de ouro [...] essa maneira de querer reproduzir a qualquer preço o mundo tal como ele é me parece bastante mesquinha e me incomoda. Mas há tamanha sedução no resultado que obtêm com esse método! Porque eles pintam o que o olho vê exatamente como o olho vê. Sim, eles pintam o que veem, enquanto nós pintamos o que contemplamos. (Pamuk, 2004, p. 225)

Veneza e Florença foram as cidades italianas onde a arte renascentista floresceu. A descoberta da perspectiva propiciou os avanços técnicos na pintura e o surgimento de artistas famosos que ultrapassaram seu tempo e são considerados mestres até os dias de hoje. O trecho acima mostra a grande diferença entre as duas formas de representação da pintura. Esse mundo contemplativo e introspectivo é estranho para o ocidental. Gombrich (1985), analisando a pintura chinesa, afirma que os artistas pintavam “num espírito de reverência”, sem fornecer qualquer lição nem sequer como decoração, mas com o intuito de fornecer “material para meditação profunda”. Para o crítico, o homem ocidental é por demais inquieto e “com pouca paciência e escasso conhecimento da técnica de meditação” (Gombrich, 1985,

p. 110), por isso a pintura ocidental é feita para ser vista e admirada pelo espectador, não objetiva a meditação, mas a contemplação. Essa diferença interfere no processo de representação da arte pictórica.

Sob a influência da pintura dos venezianos, Tio Efêndi pretendia produzir o livro a seus cuidados. Prevendo que a confecção de um livro tão diferente da tradição causaria polêmica e até recusa, opta por realizá-lo de forma esfacelada. Os quatro miniaturistas confeccionavam, separadamente (no ateliê do Tio, à noite, fora do expediente de trabalho do Grande Ateliê de Mestre Osman), as miniaturas e iluminuras que ilustrariam o livro, de forma que um não sabia do trabalho do outro; com isso, eles não conseguiam compreender a obra como um todo. Outro aspecto que chamou a atenção foi que, primeiro, estavam sendo confeccionadas as ilustrações, para depois ser redigido o texto que comporia o livro. A ilustração, nesse caso, assume maior importância que a palavra:

assim, a noção de eternidade, que habitara o coração dos calígrafos árabes por quinhentos anos, devia se realizar, finalmente, não na escrita, mas na pintura. A prova disso está em que as miniaturas feitas nos livros e manuscritos para ilustrar as histórias, quando são arrancadas dos volumes e desaparecem, tornam a aparecer em novos livros, em novas histórias, sobrevivendo eternamente para mostrar o reino mundano de Alá. (Pamuk, 2004, p. 101)

A estratégia de separar a ilustração da história e da confecção de cada página, sem um miniaturista conhecer o trabalho do outro, provoca ainda mais a desconfiança, o medo e as intrigas, resultando em mortes. Apesar de saber perigoso, o objetivo de Tio Efêndi era alcançar o modelo veneziano:

eu queria que as coisas que pedi para pintar figurassem todo o mundo do Nosso Sultão, como nos quadros dos mestres venezianos. Mas, nem é preciso dizer, em vez de ressaltar os bens e as riquezas materiais, como fizeram os venezianos, eram, sobretudo as riquezas interiores, as alegrias e os temores do reino sobre o qual Nosso Sultão exerce seu poder que deviam ser representados. (Pamuk, 2004, p. 42)

A confecção de um livro singular, diferente da tradição, gera controvérsia, provocando discussões de caráter religioso e estético a respeito da arte,

visto que o Islamismo condenava a arte figurativa de representação mimética, bem como a autoria e o estilo individual. É interessante observar que, a partir do século XVI, o artista começa a libertar-se dos laços do poder para figurar-se em individualidade, conquistando autonomia e identidade, criando um estilo próprio que determinou sua individualidade artística. É justamente a questão da identidade a mais polêmica entre os artistas islâmicos da obra em estudo. Em meio à polêmica provocada pela influência ocidental, um dos melhores iluministas é assassinado por um colega de ateliê. A partir daí inicia-se uma investigação para descobrir o criminoso.

Sobre o corpo do artista assassinado encontrava-se uma folha com desenhos de cavalos com narinas fendidas, diferentes dos modelos convencionais de representação do animal no ateliê de Mestre Osman. Esses desenhos eram a principal prova para se chegar ao assassino, o que provoca o início de uma busca para identificar o autor da pintura. Durante as investigações acontece outro assassinato.

O mundo visto sob os ditames do Corão interfere diretamente na maneira com que o processo de representação artística era compreendido. Essas questões vão sendo apresentadas nos longos diálogos entre Negro e Tio Efêndi, entre Negro e Mestre Osman e nas fábulas que Cegonha, Oliva e Borboleta contam ao Negro. As fábulas são alegorias para explicar três aspectos importantes do pensamento artístico: a questão do estilo e da assinatura; da pintura e do tempo; da memória e da cegueira. Os três aspectos estão intimamente ligados; para explicarmos um, naturalmente precisamos compreender o outro. Negro pede a cada um dos três miniaturistas que explique um dos três aspectos e eles contam, por sua vez, três histórias exemplares para desenvolver cada tema.

Quanto ao primeiro aspecto, “estilo e assinatura”, o miniaturista Borboleta chega à seguinte conclusão ao final de suas histórias:

o primeiro conto quer mostrar que o *estilo* é um erro, prossegui. O segundo demonstra que uma pintura perfeita não necessita de assinatura. Finalmente, o terceiro conto casa as duas idéias, a do primeiro e a do segundo, demonstrando que assinatura e estilo exprimem apenas um ridículo e ingênuo orgulho pelo defeito da obra. (Pamuk, 2004, p. 95; grifo do autor)

Uma das principais questões levantadas no romance é a da autoria, pois a assinatura do artista na obra de arte, no Oriente do século XVI, era vista como uma transgressão, uma afronta ao Islã, uma manifestação egocêntrica que expressava o excesso de vaidade do artista. Pela tradição, o artista não deveria assinar sua obra. A revelação de sua identidade constituía falta de humildade, grosseria e “insolência, tão contrária à tradição de humildade dos mestres antigos” (Pamuk, 2004, p. 94), capaz de corromper a arte autêntica e o real talento.

O pintor tampouco deveria criar um estilo, pois cabia a ele, sempre, copiar as obras dos grandes mestres do passado, visto que “o que importa é que essa pintura, com sua beleza, presta uma homenagem à riqueza da vida dos homens, ao amor e às cores do mundo tal como Alá o criou, e exorta-nos à piedade e à reflexão. A identidade do miniaturista não importa” (Pamuk, 2004, p. 85). Identificar o seu trabalho era um grande defeito do miniaturista, um sinal de vaidade e desrespeito: “o estilo é um rebento do erro” (Pamuk, 2004, p. 94). Esse ponto de vista difere enormemente da ótica dos pintores ocidentais, que buscam a perfeição da arte figurativa e são valorizados pelo estilo pessoal, devendo assinar seus quadros, pois a marca do pintor determina o “valor” da obra de arte.

Segundo Groulier (2004), a partir do Renascimento, no Ocidente, o artista passou a considerar a imitação servil de forma negativa, colocando a “faculdade original de criar”, que antes seria apenas um poder divino, também como característica humana. É dado ao artista um poder transcendente de criar, e “as noções de expressão, de gênio, de obra, glorificadas pela modernidade, explicam-se melhor, portanto, por suas conotações implicitamente polêmicas do que por seu sentido ‘literal’, o qual se tornou banal nos dias de hoje” (Groulier, 2004, p. 11).

Os críticos, de uma maneira geral, passaram a interpretar a imitação como algo nocivo. As teorias modernas condenam a imitação, entendendo que “o princípio de imitação aristotélico ou a Idéia platônica significaram obstáculos milenares à verdadeira criatividade do artista. A tradição teria, por assim dizer, desviado e detido os atributos mais característicos do criador” (Groulier, 2004, p. 12). Desta feita, já no século XVI, o estilo, a autenticidade, a originalidade

e a assinatura tornaram-se fundamentais na arte ocidental, mas ainda constituíam-se, na maioria dos casos, em defeito na arte oriental; contudo, também para eles, as mudanças começaram a ser sentidas, já que, no ciclo natural das coisas, o velho, inevitavelmente, dará lugar ao novo, e é isso que Pamuk retrata em seu romance – a influência dos critérios ocidentais causando polêmica no mundo islâmico da Istambul do final do século XVI.

Retomando a questão do estilo apresentada no romance, diferentemente do que os pintores ocidentais vinham produzindo, a maioria dos pintores desprezava o estilo individual, firmando-se apenas no estilo marcado pelos grandes ateliês e definidos pelos mestres da antiguidade. Segundo o Assassino, “o estilo era uma tara, uma desonra e, na dúvida, eu me inclinava para o pior. Eu não queria ter nada a ver com o estilo, mas o Diabo me tentava e, além do mais, eu era muito curioso” (Pamuk, 2004, p. 508). Apesar de o estilo ser uma aspiração do artista, um desejo de reconhecimento, era considerado um “pecado” e uma heresia. Mesmo com toda a proibição, o estilo era uma busca constante e uma ameaça para a arte islâmica. “Será uma doença incontrolável?”, perguntei. “Se esse flagelo continuar a se propagar, não haverá mais ninguém para enfrentar o modo de pintar dos europeus” (Pamuk, 2004, p. 508). Essas palavras de Oliva são proféticas, pois a arte ocidental acabou por prevalecer e o estilo tornou-se uma marca de qualidade e valor estético.

Mestre Osman, discorrendo sobre os seus três melhores miniaturistas, afirma que

não podia confiar em Oliva e, quanto a Cegonha, creio que acabará, sem nem sequer perceber, submetendo-se ao estilo dos pintores do ocidente [...]. Só a sensibilidade e a fé cega de Borboleta na cor podiam oferecer resistência à arte europeia, que engana os olhos ao tentar pintar a própria realidade em todos os seus detalhes, em vez de pintar a sua representação. (Pamuk, 2004, p. 339)

A verdadeira arte, para Mestre Osman, seria a reprodução anônima e perfeita dos mestres antigos, “pintar um cavalo de outra maneira é começar a ver o mundo com outros olhos” (Pamuk, 2004, p. 347). Para Mestre Osman, o grande ditame era o Corão e o grande mestre Alá:

tanto para a estética como para a tecnologia islâmica, a noção do criador humano é filosoficamente subordinada à de Deus, o Criador. A tarefa da criatividade humana no pensamento islâmico é assim concebida como o trabalho criativo de Deus e referindo-se a esse trabalho em vez de “exibir” a habilidade de alguém. (Nadarajan, 2009, p. 448)

Dentro dessa concepção, o artista não cria, mas reproduz o mundo sob o ponto de vista do Criador, por isso não cabe a ele assinar a sua obra, tampouco buscar um estilo pessoal; ao contrário, o bom artista deveria esconder sua identidade, afinal, “é Deus o seu verdadeiro autor, pois o homem não passa de um simples instrumento e a dimensão humana do material usado” (Schuon, 1989, p. 170). Deus se manifesta por meio das habilidades do homem e este deve ser humilde, refrear suas paixões, assumir sua ignorância e evitar a arbitrariedade e o individualismo. No Islamismo, o artista que necessita se identificar “significa que se acha já bem perto de se perder, pois a exteriorização enquanto tal comporta em si mesma o veneno da exterioridade, logo, do esgotamento, da fragilidade e da decrepitude” (Schuon, 1989, p. 168). Dessa forma, o artista se vê entre o desejo de ser reconhecido e a necessidade de ocultar-se.

A afirmação de Groulier (2004) sobre o pensamento medieval da arte explica com propriedade essa postura dos pintores orientais enquanto copiadore servis: “foi negado um privilégio ao artista: a faculdade original de criar, uma vez que esta pertence exclusivamente a Deus” (Groulier, 2004, p. 10). Ao artista cabia imitar a obra divina e contentar-se com esse processo de reprodução do que fora anterior e divinamente criado. Para a personagem Borboleta: “Alá certamente quis que a pintura fosse uma forma de êxtase, a fim de mostrar que o próprio mundo é êxtase para os que sabem olhar” (Pamuk, 2004, p. 98).

O segundo aspecto da pintura islâmica abordado no romance é o da ‘pintura e o tempo’. Quando Negro indaga sobre o assunto a Cegonha, este lhe conta três histórias exemplares para explicar o tema e, no final, as resume, apresentando a moral das histórias contadas:

*Alif*, respondi, “a primeira história, a do minarete, demonstra que por mais talentoso que seja o artista, somente o tempo pode gerar uma imagem ‘perfeita’. *Ba*, a segunda, a do harém e da biblioteca, mostra que o único meio

de se libertar do tempo é exercer seu talento pela pintura. Quanto à terceira história, explique você”.

*Djim!*, disse o Negro. “A terceira história, sobre o pintor de cento e dezenove anos, une as precedentes *Alif e Ba*, e revela como o tempo cessa para quem renuncia à vida e à pintura perfeitas, não deixando nada além da morte. Sim, é o que ela demonstra”. (Pamuk, 2004, p. 106)

O Islamismo proibia a arte mimética pela simples imitação da realidade, pois esta só poderia ser concebida sob a ótica do divino. Para Groulier (2004, p. 10), “o artista está destinado a imitar a obra de Deus”, e a ideia do belo é, simplesmente, a manifestação visível do esplendor divino. O pintor nada mais é que um humilde a louvar a obra do Grande Criador. Nas palavras de Negro,

nada impede nossa arte de ser decorativa, mas nossa fé proíbe que ela reproduza a aparência das coisas. Porque as pinturas dos antigos mestres, inclusive as obras-primas dos maiores mestres de Herat, eram consideradas uma extensão da decoração das margens do texto, e ninguém via nada de errado nelas, considerando que elas realçavam a beleza do manuscrito e o esplendor da caligrafia. (Pamuk, 2004, p. 504)

Quanto ao desenhista, só o tempo e a repetição contínua resultariam em possibilidade de perfeição. Partindo desse pensamento, Mestre Osman afirma: “tenho a dolorosa consciência de que raramente alcançamos o sublime nível dos velhos mestres de Herat, a despeito de termos sacrificado com amor toda a nossa vida por esse trabalho” (Pamuk, 2004, p. 306). Na tradição, os mestres do passado eram vistos como imbatíveis, por isso, imitados e copiados indefinidamente. “A razão pela qual não gostamos de nada que seja inovador está em que, na verdade, não há nada de novo que preste” (Pamuk, 2004, p. 306). Esse pensamento de Mestre Osman expressa bem o sentimento da época. Mas, apesar da resistência, a arte começava a mudar e o livro confeccionado por Tio Efêndi representava essa mudança, daí a dificuldade de sua realização.

As miniaturas eram permitidas pelo Corão, visto que serviam de ilustração às narrativas sagradas, históricas, lendárias e bélicas. Na concepção da época, o tempo e a repetição fariam exímio o artista, tornando-o capaz

de copiar os mestres antigos com tamanha perfeição que sua obra seria confundida com a deles. O pensamento moderno refuta veementemente a imitação enquanto cópia servil, por compreender que ela é esteticamente castradora. O fato é que “a imitação, enquanto conceito estético, tornou-se caduca” (Groulier, 2004, p. 11). Hoje, a reprodução de uma obra de arte é considerada plágio e, por conseguinte, uma contravenção, ou, na melhor das hipóteses, “um estudo, um exercício de treino para a mão, feito com uma finalidade prática” (Venturi, 1972, p. 8), nunca uma obra de arte. Uma das formas encontradas, na modernidade, para a reprodução de uma obra de arte, em parte ou como referência, ou mesmo como afinidade, foi a intertextualidade, um recurso bastante utilizado no século XX.

A questão da imitação está intimamente relacionada com o terceiro aspecto discutido no romance, que vem a ser o da “memória e da cegueira”. Para melhor explicá-lo, Oliva também conta três histórias e conclui:

“A cegueira é um mundo à parte”, concluí, “em que o Diabo e o Pecado não podem penetrar”.

Mas o Negro me fez uma observação: “Em Tabriz, ainda hoje, certos pintores da escola antiga, influenciados pela anedota relatada por Mirak, consideram a cegueira o apogeu das virtudes que Alá nos concede em sua graça e acham vergonhoso envelhecer sem ficar cego. Por isso, temendo que os outros considerem sua visão uma prova de falta de talento e de arte, fingem ser cegos. Essa convicção leva alguns deles a seguir o exemplo de Djamaluddin de Kazvin e passam semanas no escuro, em meio a espelhos, contemplando as páginas dos mestres antigos à luz tênue de uma lamparina, sem comer nem beber, a fim de aprender a olhar como cego, apesar de não o serem”. (Pamuk, 2004, p. 114)

A compreensão de que a cegueira seria o momento em que o artista atingiria a perfeição artística era levada tão a sério que alguns furavam os próprios olhos. É o que acontece com Mestre Osman. Depois de ficar confinado por três dias nas dependências do Tesouro do castelo do Sultão, em um local onde se encontravam todas as relíquias do reino, e contemplar os livros antigos que lá se encontravam – que para ele se igualavam à contemplação do divino –, encontra um “alfinete de ouro para turbante, com cabo de turquesa e madreperla, com o qual o Venerado

Talento de Herat, o Mestre dos Mestres Iluminadores, Bihzad, furou os olhos” (Pamuk, 2004, p. 417). E é com o mesmo alfinete que ele fura seus próprios olhos:

como Bihzad terá feito? Perguntei com uma espécie de cobiça.

Enquanto eu mantinha os olhos bem próximos do espelho, minha mão encontrava sozinha o alfinete, com os mesmos movimentos instintivos de uma mulher pintando os olhos. Como se fura um ovo de avestruz, para esvaziá-lo antes de pintá-lo, enfiei sem titubear a ponta do alfinete na minha pupila direita. O mal-estar que senti não provinha da sensação, mas do que vi que tinha feito. Depois de enfiá-lo um quarto do dedo, retirei o alfinete.

Na moldura do espelho estava gravado um dístico, no qual o poeta deseja, a quem nele se mira, eternas belezas e sabedoria – e vida eterna ao próprio espelho.

Fiz, sorrindo, a mesma coisa com o outro olho.

Fiquei um longo momento ali, sem me mexer, espiando o mundo todo e cada coisa. (Pamuk, 2004, p. 420)

O grande artista, ao longo dos anos exercitando a repetição, deveria memorizar a imagem dos objetos e ter a capacidade de desenhá-los com perfeição, mesmo estando cego. Os artistas tinham uma grande preocupação com a perfeição da técnica, eles adquiriam a habilidade de pintar um objeto repetindo o seu desenho até a exaustão, estudando e copiando as obras dos mestres famosos, nunca observando diretamente o próprio objeto. A afirmação de Gombrich (1999) sobre os pintores chineses representa bem o costume dos pintores orientais:

os artistas chineses não iam para o campo sentar-se diante de um belo motivo e esboçá-lo. Aprenderam inclusive a sua arte por um estranho método de meditação e concentração em que adquiriam primeiro a habilidade de *como pintar pinheiros, como pintar rochas, como pintar nuvens*, estudando as obras de mestres famosos, e não a própria natureza. Só quando já tinham adquirido grande habilidade é que começavam a viajar e a contemplar as belezas naturais a fim de captar o espírito da paisagem. Quando voltavam para casa, tentavam então recaptar esses estados de espírito, reunindo suas imagens de pinheiros, de rochas e nuvens, exatamente como um poeta alinhando uma série de imagens que lhe acudiram ao espírito no decorrer de um passeio. (Gombrich, 1999, p. 153; grifos do autor)

A memória era um elemento fundamental na pintura, pois era uma forma de “ver” as coisas criadas por Deus. Para Oliva,

antes da arte da iluminura, havia trevas, e depois dela também haverá trevas. Com nossas cores, nosso talento, nossa paixão, celebramos o que Alá nos ordena ver. Conhecer é lembrar-se do que viu. Ver é reconhecer o que se esqueceu. Pintar, portanto, é lembrar-se dessas trevas. Os grandes mestres, que compartilhavam a paixão pela pintura, compreenderam que a vista e as cores nascem das trevas, e aspiram voltar às trevas de Alá através das cores. Os artistas sem memória não se lembram nem de Alá, nem das suas trevas. Já todos os grandes mestres buscam em sua obra, para além das cores, a escuridão profunda que fica fora do tempo. (Pamuk, 2004, p. 108)

A cegueira, então, seria a celebração e o reconhecimento do talento do artista, a plenitude de uma vida dedicada à arte e uma forma de louvar a Deus e ser reconhecido por Ele. Pintar na escuridão da cegueira, apenas com a memória, era o desejo final de todo artista, por isso ele repetia as mesmas formas até a exaustão. Ao contrário dos pintores ocidentais, que utilizavam modelos para pintar e saíam de seus ateliês para observar a natureza e retratá-la em seus quadros.

Os orientais pintavam não o objeto, mas a representação do objeto, determinada por um modelo já existente e imposto pela tradição. Uma forma nova de pintar um objeto só era aceita depois de se tornar tradição, pela repetição, pela sua utilização por vários pintores ao longo dos anos. Sobre essa questão, Negro indaga a mestre Osman: “mas os grandes mestres não criam também suas obras-primas de memória, sem nunca olhar para os cavalos, as árvores ou os personagens reais?” (Pamuk, 2004, p. 330). Mestre Osman responde:

sim, admiti. Mas é um saber que se adquire ao fim de longos anos de reflexão, de contemplação. Tendo visto na vida um sem-número de cavalos pintados ou reais, eles sabem que qualquer cavalo de carne e osso que virem apenas desfigurará a imagem perfeita do cavalo que guardam na memória. Esse cavalo que o miniaturista desenhou dezenas de milhares de vezes acaba se aproximando da visão que Alá tem do Cavalo, pelo menos é essa uma convicção íntima para alcançar o infinito do seu Criador. (Pamuk, 2004, p. 330)

A reverência aos mestres do passado era tão grande que a lenda do Mestre Mehmet, o Alto, reza que “a originalidade que salta aos olhos nesse pintor, que na verdade nunca ficou cego, é justamente sua falta de originalidade. E não digo isso como zombaria, mas como elogio” (Pamuk, 2004, p. 103). Quanto mais perfeita a cópia, mais valoroso o pintor e mais valiosa a sua arte.

A questão da originalidade e do estilo individual começa a ser discutida, no mundo oriental, já no século XVI, mas só a partir do século XVII é que acontece o abandono da tradição em favor dos métodos ocidentais. *Meu nome é vermelho* mostra exatamente esse período de transição, momento em que alguns artistas anseiam pelo novo, apesar da resistência da tradição. Por esse motivo Oliva tenta desesperadamente fazer seu autorretrato à maneira europeia e sente-se humilhado por não conseguir: “porque imitar os europeus sem possuir sua mestria é ainda mais humilhante para um pintor” (Pamuk, 2004, p. 511). Não é gratuito o desejo de Tio Efêndi de querer demonstrar que a arte islâmica é superior à veneziana, pois ele tem certeza de que no futuro a arte dos miniaturistas será esquecida:

um dia todo mundo pintará como eles. Quando se falar em pintura, será esse sentido que a palavra terá [...]

No fim, nossa arte se extinguirá e nossas cores esmaecerão. Ninguém mais se interessará por nossos livros e por nossas pinturas. E os que se interessarem, não compreenderão mais nada e perguntarão com uma careta por que essa ausência de perspectiva – se é que poderão encontrar as próprias obras! (Pamuk, 2004, p. 226)

Tio Efêndi faz uma previsão catastrófica do futuro da arte de seu tempo, talvez por isso a vontade de produzir um livro em que houvesse uma conciliação entre a técnica europeia e a temática e o estilo orientais. Um livro que mostrasse que os orientais “eram capazes de dominar as artes da Europa tão bem quanto os próprios europeus” (Pamuk, 2004, p. 52). Mas ele não é compreendido, pagando com a própria morte pela ousadia em criar algo totalmente diferente, visto que o novo sempre causa medo e repulsa, não é aceito com facilidade, tendo que romper barreiras para tornar-se tradição.

O futuro se encarregou de mostrar que a previsão de Tio Efêndi estava correta, pois a perspectiva, a originalidade, a autenticidade, o estilo individual, a assinatura tornaram-se elementos universais na arte moderna. Os orientais não se tornaram imitadores da arte ocidental, mas se utilizaram dessas novas técnicas e, também, buscaram novas formas de representação. Suas ilustrações foram descobertas pelos artistas europeus do século XIX, como Whistler (1834-1903), que conseguiu fundir “as idéias impressionistas da cor e da atmosfera com a qualidade plana e decorativa das gravuras japonesas, criando uma imagem original e memorável de estado de espírito e de atmosfera” (Dempsey, 2003, p. 18). Esse tem sido um processo natural na história da humanidade, há sempre uma tradição para ser ultrapassada, transgredida. O velho sempre dará lugar ao novo, que se tornará tradição e será negado por algo inédito que, com certeza, virá. É o ciclo natural da história, o que Paz (1984) chamou de “tradição da ruptura”.

Entre a tradição e o novo haverá, sempre, um processo de transição que se apresentará de forma dolorosa, pois incompreendida, por isso negada pelos radicais. É isso que acontece em *Meu nome é vermelho*. A confecção de um livro inovador gera polêmica, um livro que fica inacabado, sequer foi escrito, restando apenas as polêmicas ilustrações que foram espalhadas em várias outras obras, perdendo o seu caráter inovador ao serem descontextualizadas:

as páginas que Hassan havia espalhado foram recolhidas e depositadas no Tesouro. Lá, um conservador minucioso e eficiente mandou encaderná-las com outras iluminuras, sem nenhuma relação com elas, produzidas pelo ateliê, mas depois disso elas foram redistribuídas em várias obras. (Pamuk, 2004, p. 526)

As miniaturas tão polêmicas não mostravam nada de diferente, separadas como foram; sem a ideia original que as unia nada mais eram que ilustrações para histórias exemplares, indefinidamente reescritas, tão comuns que serviriam para ilustrar qualquer obra. Mas o importante no livro pretendido por Tio Efêndi era a persistência em querer construir algo novo, diferente de tudo que se havia produzido até então.

Diante do que foi dito, podemos afirmar que a escolha de Pamuk por um romance policial e histórico e o uso de vários narradores concorrem para dificultar a compreensão da obra e o desvendamento do crime. O romance é bastante inovador e, por isso mesmo, rompe com as normas clássicas do gênero. Tomando de empréstimo as palavras de Paz (1991) em relação à pintura, podemos aplicá-las também à literatura. Segundo ele, a perfeição alcançada nos séculos anteriores cansou o artista do século XX, “a arte moderna foi uma *desaprendizagem*: um desaprender as receitas, os truques e as manhas para recuperar o frescor do olhar primigênio” (Paz, 1991, p. 224). O distanciamento temporal da narrativa de Pamuk permite ao leitor compreender as transformações ocorridas no campo da pintura e da literatura ao longo dos quatro últimos séculos. Ele aprendeu as formas tradicionais do romance e depois “desaprendeu-as”, criando um romance híbrido no que se refere ao gênero e inovador no tocante à reelaboração dos aspectos estruturais da narrativa romanesca.

Feita a discussão sobre a pintura, trataremos dos assassinatos responsáveis pela trama policialesca do romance. Em torno da construção do livro, das mortes e da procura pelo assassino, temos uma narrativa de suspense, seguindo a linha do romance policial de suspense, tomando de empréstimo a nomenclatura de Todorov (1970), no seu artigo “Tipologia do romance policial”. Para o teórico, o romance policial se subdivide em romance de enigma, romance negro e romance de suspense. O romance de suspense é uma terceira via que se originou a partir das duas formas anteriores. Na narrativa de Pamuk, as características mais evidentes são relacionadas ao romance de suspense.

Segundo Todorov (1970, p. 102), o romance de suspense conserva do romance de enigma “o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central”. Em *Meu nome é vermelho* existem as duas histórias: a do passado, em que ocorre o primeiro assassinato; e a do presente, que é a da investigação, resultando em mais um assassinato e, por fim, na descoberta do culpado. É justamente a investigação que toma o lugar central da narrativa. Existem

três suspeitos do primeiro crime que são interrogados informalmente. São eles: Borboleta, Cegonha e Oliva, todos pintores. Já no segundo crime aparece mais um suspeito: Negro, sobrinho da vítima. Outro aspecto presente na obra que se insere na teoria de Todorov (1970) é o interesse do leitor pelas duas histórias; ambas possuem igual valor: o assassinato e o processo de investigação.

Resumindo a história dos crimes, temos dois assassinatos. O primeiro, apresentado no primeiro capítulo pelo próprio cadáver, resulta na morte do miniaturista Elegante Efêndi. A razão do assassinato é religiosa e estética, pois este havia prometido denunciar todos os miniaturistas por estarem confeccionando um livro que contrariava as regras do Corão – pintar de acordo com as regras da pintura ocidental – e, por conseguinte, as regras da pintura islâmica. Nas palavras do assassino, ele comete esse ato “por todos nós, para a salvação de todo o nosso ateliê. Elegante Efêndi sabia que dispunha de uma arma terrível” (Pamuk, 2004, p. 506). Ele havia visto a última página ilustrada para o livro e, segundo ele, todos os pintores, incluindo Tio Efêndi, haviam cometido quatro graves pecados:

ele disse que, nessa última miniatura, o infortunado Tio havia utilizado sem escrúpulo o método da perspectiva; que as coisas não eram pintadas de acordo com sua importância aos olhos de Alá, mas como nós as percebemos e como os europeus pintam. Primeiro pecado. O segundo pecado era ter representado Nosso Sultão, Califa do Islã, do tamanho de um cachorro. A terceira transgressão era representar Satanás também desse tamanho e sob um aspecto favorável. Mas o pior de todos, resultado natural da introdução do estilo europeu em nossa pintura, era ter querido pintar o rosto do Nosso Sultão em tamanho real, com todos os detalhes. Exatamente como os infieis! Ou como os retratos que são encomendados pelos cristãos, esses ídólatras, que os penduram em suas paredes para cultuá-los. (Pamuk, 2004, p. 502-503)

Diante dessas afirmações, o assassino sente que todos corriam perigo, por isso decide defender o “bom” nome do Ateliê matando o possível delator. Segundo o assassino, quem provoca tudo isso é o próprio Tio Efêndi, ao dar à última miniatura um clima de mistério, fazendo com que cada um dos pintores se responsabilizasse por uma parte da pintura sem conhecer

o trabalho do outro: “ao dar à sua pintura ares de mistério, ele instalava o temor de estarmos cometendo uma heresia” (Pamuk, 2004, p. 504). Por tudo isso, Elegante Efêndi é morto e seu corpo jogado em um poço. Ao encontrarem seu cadáver, encontram junto ao corpo uma folha com desenhos de cavalos com as narinas fendidas e esse será o caminho para se chegar ao assassino. Ao descobrirem o autor do desenho desvendarão o caso, pois o artista matou tanto o colega quanto Tio Efêndi.

A concepção de falta de autoria na pintura oriental dificulta, no romance, a identificação do assassino. Apenas um detalhe possibilita, ao final, alcançar a identidade do pintor da folha com os desenhos dos cavalos encontrada no corpo de Elegante Efêndi – uma pincelada diferente na narina do cavalo, uma narina fendida, “aquelas narinas eram o único indício a nos pôr na pista do ignóbil assassino do meu Tio” (Pamuk, 2004, p. 350). Mestre Osman explica que “é uma prática ancestral dos mongóis fazer um corte nas narinas dos seus cavalos para que respirem melhor e corram por mais tempo” (Pamuk, 2004, p. 427). Diante desse pequeno detalhe, a pintura revela seu autor:

Oliva é o autor deste desenho, porque mais do que qualquer outro, ele se ape-  
gou aos antigos mestres. Ele é quem tem o conhecimento mais íntimo dos  
modelos e do estilo instituído pela Escola de Herat, sem contar que provém  
de uma estirpe de pintores naturais de Samarcanda [...] Oliva aprendeu a  
pintar na infância com seus primeiros mestres persas e que nunca mais es-  
queceu. O fato de esse cavalo aparecer de repente em decorrência do livro do  
seu Tio é uma peça cruel que Alá resolveu nos pregar. (Pamuk, 2004, p. 432)

A identificação do criminoso exige dos dois detetives um vasto conhecimento das obras produzidas ao longo dos tempos, dos estilos definidos pelos mestres antigos, além de paciência, inteligência e raciocínio lógico. Temos, no caso, o discurso pictórico servindo-se da enunciação literária para conduzir uma investigação policial.

A segunda pessoa a ser morta é Tio Efêndi. O assassino penetra em sua casa e mata-o, roubando a última página do livro que vinha provocando maiores comentários, como se ela fosse a prova maior da heresia, embora involuntária, cometida pelos miniaturistas: “o caso é que repetem em toda a parte que há uma última imagem, que completa tudo e cuja impiedade,

segundo eles, já não é disfarçada, mas flagrante” (Pamuk, 2004, p. 210). Ao ser interrogado, o assassino responde a Negro: “seu tio morreu porque não estava com medo! – repliquei. Como você, ele pretendia ultimamente que a pintura que ele estava fazendo nada tinha de contrário à nossa religião nem ao Livro Sagrado” (Pamuk, 2004, p. 504).

Ao roubar a última folha de miniaturas que comporia o livro – uma folha dupla com várias imagens: a árvore, o cavalo, o Diabo, a morte e a mulher (imagens que aparecem ao longo da narrativa e se passam por narradores, contando suas histórias) –, o Assassino desenha seu rosto no centro da folha, onde deveria estar a imagem do Sultão: “no centro do mundo, no lugar em que deveria estar Nosso Sultão, estava o meu retrato. Eu me orgulhava dele” (Pamuk, 2004, p. 510). Oliva confessa: “eu não me sinto próximo do Diabo por ter matado dois homens, mas porque meu retrato foi feito dessa maneira. Acho que, se os matei, foi para poder pintar esse retrato” (Pamuk, 2004, p. 511).

O pecado da vaidade corrói a alma de Oliva e ele se sente inteiramente só. Contudo, delicia-se com o sentimento de inveja que vê nos rostos dos colegas miniaturistas, quando eles contemplam sua imagem no centro da folha: “sim, não obstante o ódio e a repulsa que sentiam pelo abominável pecado, eles invejavam o que os aterrorizava” (Pamuk, 2004, p. 510). O sentimento paradoxal era geral, pelo terror da heresia de pintar à maneira europeia e pelo prazer pelo novo, pela perfeição da imagem “que somente a arte dos pintores europeus possibilita” (Pamuk, 2004, p. 510).

Outro fator ligado ao romance de suspense é que o detetive arrisca constantemente a vida, diferentemente do romance de enigma, em que é imune ao perigo. Neste romance, encontram-se dois detetives: Mestre Osman e Negro, ambos amadores, sem qualquer experiência detetivesca, mas que, por força das circunstâncias, se veem obrigados a agirem como tal; caso contrário, seriam responsabilizados e punidos pelas mortes. Mestre Osman precisa salvar dois de seus ilustradores. Elegante Efêndi tinha sido morto por um dos três colegas de ateliê: Borboleta, Cegonha ou Oliva. Caso não descobrisse qual deles tinha cometido os crimes, todos seriam punidos. No caso de Negro, por estar interessado em Shekure, torna-se um dos suspeitos

dos assassinatos; portanto, precisa provar que o mesmo assassino matou tanto Elegante Efêndi como Tio Efêndi.

A relação amorosa entre Negro e sua prima Shekure faz dele um suspeito da morte de Tio Efendi. Negro sempre fora apaixonado pela prima. Desde que voltara a Istambul alimentava a esperança de casar-se com ela e os dois mantinham um relacionamento às escondidas, tendo por mediadora a alcoviteira Ester, que se encarregava de entregar cartas trocadas pelos amantes. Enquanto Negro encontrava-se fora, Shekure tinha se casado com um tenente da cavalaria. Mas seu marido se perde na guerra e ela se vê sozinha para criar os dois filhos, não podendo unir-se a outro homem, pois sem a certeza da morte do marido continuaria oficialmente casada. Shekure vive por um tempo com o sogro e com Hassan, o cunhado; mas como passa a ser assediada por este, que se apaixonara por ela, volta com os dois filhos para a casa do pai, aguardando notícias da morte oficial do marido. Com a morte do pai, resolve casar-se com Negro. O casamento é feito às pressas, diante do cadáver do pai. Eles deixam para dar a notícia da morte de Tio Efêndi após a cerimônia de casamento, o que levanta grande suspeita.

Quando Tio Efêndi morre os dois amantes armam uma trama, conseguindo um atestado de viuvez para Shekure poder casar-se. Mas o casamento não é suficiente para Negro ter nos braços a linda Shekure; para ter direito ao leito da esposa ele, primeiro, deveria descobrir o assassino do sogro e, depois, terminar o livro. Essa história encontra-se carregada de intrigas amorosas e percalços até chegar a um final feliz. Negro descobre o assassino, mas não termina o livro do Tio; contudo, consegue um pouco de amor da bela Shekure. Por meio de diversas artimanhas femininas ela alcança seus objetivos, revelando-se uma mulher inteligente e bastante avançada para os padrões da época. Ela encerra o livro narrando os últimos acontecimentos de *Meu nome é vermelho*.

Negro, o jovem detetive, passa por inúmeras situações de perigo: foi torturado e quase preso e, no final, foi quase morto, salvando-se por milagre. Ele representa o “detetive vulnerável”, que “perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, em resumo, está integrado no universo das demais personagens” (Todorov, 1970, p. 103). Primeiro ele é interrogado e torturado:

eles tiraram, pois, meu casaco e minha camisa. Um deles prendeu-me no chão, firmando o joelho nos meus ombros. Outro agarrou minha cabeça entre as mãos, com a habilidade e a precisão de uma dona-de-casa preparando a comida, e introduziu-a delicadamente numa gaiola, munida de um parafuso, que começou a apertar lentamente. Não, não era uma gaiola, mas uma morsa que espremia gradativamente meu crânio. (Pamuk, 2004, p. 324)

Depois é solto provisoriamente, tendo que investigar o caso para provar sua inocência. Ao descobrir o autor do desenho, ele vai atrás do assassino que tenta matá-lo: “voltando ao Negro, enfei-lhe a ponta da adaga numa narina, assim como Keykavus fizera na lenda. O sangue jorrou ao mesmo tempo em que as lágrimas dos seus olhos” (Pamuk, 2004, p. 513). E o assassino continua:

tirei do seu nariz a ponta ensanguentada da adaga e erguia-a como um carasco que vai descer seu sabre sobre a cabeça de um condenado.

“Eu poderia cortar sua cabeça neste instante, se quisesse”, falei, anunciando o que já era patente. “Mas para a felicidade de sua mulher e dos seus filhos, vou te poupar. Jure ser sempre bom, humano e respeitoso para com ela”.

“Eu juro”.

“Eu os faço marido e mulher”, concluí.

Mas meu braço agiu por conta própria, indiferente às minhas palavras. Babei a adaga sobre o Negro com todas as minhas forças. (Pamuk, 2004, p. 514)

Negro fica gravemente ferido e jamais se recupera por inteiro, tornando-se um homem de saúde frágil e comportamento taciturno. Mas consegue conquistar a mulher amada e provar sua inocência. No entanto, torna-se um homem triste, pois jamais havia conseguido ser feliz: “sem dúvida porque, como os ferimentos no ombro e no pescoço nunca cicatrizaram completamente, meu querido esposo ficou sendo para sempre como às vezes ouvia-o dizer, um ‘aleijado’” (Pamuk, 2004, p. 524).

Para descobrirem o autor do desenho do cavalo de narinas fendidas os detetives usam o “método da aia”, que consiste em perceber um detalhe diferente e revelador do estilo do pintor. Conta a lenda que um miniaturista pintou a filha de um padixá com as feições de uma aia. Diante da beleza da aia a beleza da princesa fica obscurecida. O pai, então, procura punir o artista e só descobre o autor do desenho pela análise das orelhas das figuras

humanas que os vários miniaturistas do reino pintavam. “Pôde constatar mais uma vez o que ele já sabia havia anos: que cada pintor faz as orelhas dos seus personagens de uma maneira diferente, qualquer que seja o seu domínio do estilo clássico” (Pamuk, 2004, p. 330). Assim surgiu o “método da aia”, eficaz na descoberta do assassino.

Ao final, por meio do mesmo método, só que agora observando os focinhos dos cavalos pintados ao longo dos tempos, pelos diversos ateliês, descobrem que quem pintou o cavalo tinha sido Oliva. No entanto, Mestre Osman afirma ter “certeza de que ele não matou nem seu Tio, nem o Elegante Efêndi. Deduzi que Oliva é o autor deste desenho porque, mais do que qualquer outro, ele se apegou aos antigos mestres” (Pamuk, 2004, p. 432). Diante dessa certeza, Negro pergunta pelo verdadeiro assassino e Mestre Osman afirma: “Cegonha!, exclamou. É o que sei no fundo do meu coração, pois conheço muito bem sua ambição e seu furor” (Pamuk, 2004, p. 432-433).

Mestre Osman estava enganado. Negro sai à procura dos três pintores que haviam se reunido em um mosteiro abandonado e lá eles se confrontam. O verdadeiro assassino é revelado:

“Não temos mais por que temê-lo”, disse ele. “O assassino é Velidjan Efêndi, o Persa”.

“Oliva!”, exclamei. “Você matou esse canalha?”

“Ele fugiu no navio que zarpou para a Índia”, e dizendo isso desviou o olhar, como se tivesse vergonha de não ter levado a cabo sua missão. (Pamuk, 2004, p. 520)

Esse diálogo ocorrido entre Shekure e Negro revela-nos o assassino, Oliva. Contudo, não é Negro quem o mata e sim o cunhado de Shekure. Hassan queria ajustar contas com Negro por este ter se casado com sua cunhada, por quem ele estava apaixonado. Vendo Oliva com a espada de Negro (seu sobrinho estava com a espada que lhe pertencia; dessa forma, Hassan deduz que Negro havia dado a espada a Oliva e que, provavelmente, ela havia sido tomada do filho de Shekure), confunde-o com um dos amigos deste e o degola antes de ele embarcar para a Índia. “Num só movimento suave, sem perder a velocidade, a espada vermelha primeiro decepcionou minha

mão, depois cruzou lado a lado meu pescoço, cortando minha cabeça” (Pamuk, 2004, p. 517). Assim encerra-se o caso.

A obra, ao final, revela seu caráter metalinguístico. O último capítulo é narrado por Shekure, que conclui todos os fatos, contando a história a seu filho caçula chamado Orhan, exatamente o nome do escritor. Ela se torna a contadora oficial da história. Assim como Sherazade contou mil e uma histórias, ela conta as várias histórias de *Meu nome é vermelho*, dando direito à voz a cada uma das personagens. Mas o escritor da obra, aquele que transforma a palavra oral em palavra escrita, é seu filho, Orhan. Ela dá a entender que seu filho seria o autor dessa narrativa e que ele, também uma personagem de ficção, narrador do capítulo seis, seria o escritor em pessoa (o segundo filho de Shekure também é mencionado, mas não aparece como narrador). Seu grande desejo de se ver retratada à maneira dos europeus realiza-se, não em cor e forma, mas em palavras:

na esperança de que ele talvez possa narrar por escrito essa história que não pode ser narrada em imagens, contei-a a Orhan. Confiei-lhe sem hesitar as cartas que recebi de Hassan e do Negro, e também a folha encontrada no corpo do pobre Elegante Efendi, com os desenhos de cavalos e sua tinta borrada. Mas não acreditem muito se ele pintar o Negro mais distraído do que era, nossa vida mais difícil do que é, Shevket mais malvado e eu mais bonita e mais severa do que sou. Porque não há mentira que Orhan não hesite em contar, para tornar suas histórias mais cativantes e convincentes. (Pamuk, 2004, p. 528)

Essas são as últimas palavras do livro. Dessa forma, Shekure dá à narrativa um tom de veracidade, inclusive rompendo com as barreiras de tempo, como se a narrativa tivesse sido escrita em um futuro próximo ao dela e não quatro séculos depois. Esse é mais um recurso da narrativa clássica que surpreende o leitor, quase passando despercebido.

O recurso de fazer com que as narrativas tivessem um tom de veracidade foi muito usado no romance tradicional. Aqui, o autor, ao utilizá-lo, renova-o. As palavras de Todorov (1970, p. 104), ao falar do romance policial de suspense, podem ser aqui adaptadas: “o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo,

mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso”. O tom de brincadeira de Shekure ao dizer que Orhan é um mentiroso instala a ambiguidade da palavra “mentir”, que pode ser lida como “fingir”, “imaginar”, “ficcionalizar”, “criar” essa extensa e cativante história de amor?! De suspense?! Memorialista?! Histórica?!... O romance de Orhan Pamuk é tudo isso e mais, podendo até ser um tratado histórico sobre a pintura islâmica do século XVI.

Ao longo da narrativa o leitor percebe que as influências são inevitáveis e as mudanças nas artes vão acontecendo mesmo à revelia das vontades, tornando-se impossível deter o desenvolvimento do pensamento artístico da humanidade. O novo vai se firmando e o velho se transformando. A modernidade coloca no centro das atenções o estilo, a identidade, a expressão e a genialidade. Para Groulier (2004, p. 12), a tradição, negando esses aspectos, teria detido os “atributos mais característicos do criador”. Na verdade, esses aspectos passam a definir a qualidade da obra, determinando o seu valor artístico.

O processo de transformação da pintura, discutido no romance de Pamuk, leva-nos a pensar no processo de construção de *Meu nome é vermelho*, visto que ele é inovador justamente por intercalar tradição literária com inovação romanesca. Ao mesmo tempo em que resgata traços do romance tradicional, cria novas formas de construção.

A narrativa é construída nos moldes do romance policial – temos um assassinato, um detetive e, por trás de tudo isso, um romance proibido. Até aí nada de novo, são ingredientes propícios à narrativa policialesca e de suspense para enredar o leitor na trama, tal como faziam os mestres na arte da narrativa policial: Edgar Allan Poe, Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle. Mas o romance possui uma característica peculiar, pois o foco narrativo é apresentado sob a perspectiva de vários narradores que se sucedem e se alternam na narração. E nesse procedimento literário, não só seres humanos narram, mas também objetos, animais, cores, desenhos, cadáveres. Essas várias vozes ampliam o ponto de vista do leitor em relação aos fatos representados. Ele passa a ser uma espécie de segundo autor do romance,

tendo que reordenar os fatos como se montasse um jogo de quebra-cabeças para, no final, chegar a uma imagem total.

O leitor é, também, o terceiro detetive que colhe as pistas dessa narrativa inusitada, experimental, tentando descobrir o assassino e colhendo informações para compor o enredo da história. Ao romper com o ponto de vista de um único narrador, Pamuk realiza a “revolta contra a perspectiva”; no dizer de Mario Praz (1982), uma procura frenética por novas formas de composição encontradas em: “para citar apenas alguns nomes – por Rothoko na pintura, Antonioni no cinema, Kafka no romance, Beckett no teatro” (Praz, 1982, p. 199).

A questão religiosa e estética atua como fator preponderante em *Meu nome é vermelho*, tornando-se o motivo do assassinato e do roubo. A maneira de ver o mundo do artista-assassino reflete sua postura diante da arte. Percebemos aí, igualmente, a contraposição entre tradição e inovação. Temos a transposição, na literatura, de um momento histórico da pintura, estabelecendo uma ponte entre o passado, o presente e o futuro das artes pictóricas e literárias.



## Referências

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALZAC, H. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana*. Tradução de Gomes da Silva e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1952. p. 387-412, v. XV.

BARBOSA, P. O sistema das Belas Artes: esboço de uma tipologia semiótica dos discursos estéticos. In: \_\_\_\_\_. *Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Afrontamento, 1996. p. 89.

BARBOSA, S. *A representação da natureza no romance francês do século XIX*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, 2005.

BARBOSA, S. & VINHOLES, L. I. Homens desertos: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno. *Guavira Letras*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS, v. 4, p. 96-118, 2004.

BARICCO, A. *Oceano mar*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos F. Moisés & Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERRETTINI, C. Introdução. In: HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 7-11.

BRANDÃO, E. Orelha do livro. In: PAMUK, O. *Meu nome é vermelho*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, J.-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens E. F. Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio C. Piquet & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. Guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos E. M. de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental. Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997.

DUARTE JR., J. F. *Itinerário de uma crise: A modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1997.

ECO, U. Wilde. Paradoxo e aforismo. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 63-81.

FAURE, E. *A arte medieval*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOULCAULT, M. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna. Problemas atuais e suas fontes*. Tradução de Marise M. Curioni & Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAUGUIN, P. *Os impressionistas*. Paul Gauguin. Tradução de Aldo Pereira. São Paulo: Globo, 1991.

GLAUDES, P. (sous la direction de) *La représentation dans la littérature et les arts: anthologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999. (Théories de la littérature).

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. Algumas considerações. *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Bartira, n. 2, p. 58-68, 1997.

GROULIER, J-F. Da imitação à expressão. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais v. 5*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 9-15.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KHOTE, F. R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.

LOPERA, J. A. & ANDRADE, J. M. P. *História geral da arte*. Pintura II. Espanha: Carroggio Ediciones, 1996.

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. Tradução de Letícia Zini Antunes. In: *Ad Hominem*, Revista de Filosofia, Política, Ciência da História, t. II Música e Literatura. São Paulo: AdHominem, 1999.

MAGALHÃES, R. C. A pintura na literatura. In: *Literatura e Sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Bartira, n. 2, p. 69-88, 1997.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MATISSE, H. *Matisse e os fovistas*. Tradução de Sheila Mazzolenis. São Paulo: Globo, 1990.

MAY, R. *Amor e vontade*. Eros e repressão. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.

MCKEON, R. *A crítica literária e o conceito de imitação na Antiguidade*. Tradução de Zina Maria Bellodi. Araraquara: Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972.

MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: Ed. da UFMS, 1991.

MONDRIAN, P. *Piet Mondrian*. Tradução de Berta R. Silveira. Nova Friburgo, RJ: Civilização Brasileira, 1997.

- MONET, C. *Os impressionistas*. Claude Monet. Tradução de Aldo Pereira. São Paulo: Globo, 1991.
- NADARAJAN, G. Automação islâmica: uma leitura do livro de “Al-Jazari”, The book of knowledge of ingenious mechanical devices (1206). In: DOMINGUES, D. (Org.). *Arte, ciência e tecnologia*. Passado, presente e desafios. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 445-459.
- PAMUK, O. *Meu nome é vermelho*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, O. *Convergências*. Ensaio sobre arte e literatura. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PAZ, O. *A dupla chama*. Amor e erotismo. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.
- PEREIRA, A. *Os impressionistas*. Auguste Renoir. São Paulo: Globo, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, L. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriiti, 1966.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RENOIR, A. *Os impressionistas*. Auguste Renoir. Tradução de Aldo Pereira. São Paulo: Globo, 1991.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.
- SAINZ DE ROBLES, F. C. *Ensayo de diccionario de la literatura*. Madrid: Agrelas, 1952.

- SAURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Moraes Queiroz Pinto. São Paulo: Ática, 1983.
- SCHUON, F. *Compreender o Islão*. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- SERULLAZ, M. *O impressionismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- SILVA, M. C. F. Oscar Wilde. In: WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 5-12.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VAN GOGH, V. *Os impressionistas*. Vincent Van Gogh. Tradução de Aldo Pereira. São Paulo: Globo, 1991.
- VENTURI, L. *Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall*. Tradução de Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972.
- VLAMINCK, M. Sobre o Zinco. In: MATISSE, H. *Matisse e os fovistas*. Tradução de Sheila Mazzolenis. São Paulo: Globo, 1990. p. 32-35.
- VLAMINCK, M. Retrato de mulher. In: MATISSE, H. *Matisse e os fovistas*. Tradução de Sheila Mazzolenis. São Paulo: Globo, 1990. p. 32-35.
- WALTY, I. L. C.; FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. Tradução de José P. e Carmo. Lisboa: Editora Europa-América, 1976.
- WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

© Maria Imaculada Cavalcante, Sidney Barbosa, 2013  
Direitos reservados para esta edição:  
UFG/ Catalão

*Revisão*  
Cânone Editoração

*Projeto gráfico da coleção*  
Alanna Oliva

*Editoração eletrônica*  
Alanna Oliva

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)  
(Cássia Oliveira)

---

C314l Cavalcante, Maria Imaculada; Barbosa, Sidney.  
Lugares e estações da literatura e da pintura no romance moderno / Maria  
Imaculada Cavalcante, Sidney Barbosa. – Goiânia: DEPECAC-UFG/FUNAPE,  
2013.

152 p. (Coleção Labor)  
ISBN: 978-85-8083-086-6

1. Narrativa Literária 2. Pintura 3. Arte 4. Literatura I. Título.

CDU 82.09:75

---

Projeto gráfico, impressão e acabamento  
Campus Samambaia, Caixa Postal 131  
CEP: 74001-970 - Goiânia - Goiás - Brasil  
Fone: (62) 3521-1107 - Fax: (62) 3521-1814

