

Entre o ícone e o símbolo: motivação e arbitrariedade no encontro de texto e tela

(Between icon and symbol: motivation and arbitrariness in the meeting between text with image)

Ana Paula Dias Rodrigues¹

¹Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista (UNESP)/
Bolsista CAPES

anapdr@bol.com.br

Abstract: In this article I demonstrate, by the analysis of the Lygia Fagundes Telles' short story "Eu era mudo e só" (1958), the way the literary language approximates itself to the concept of iconicity when valorizes the quality of the relations between signs and their referents. By using different recourses, the short story language establishes a kind of motivated signs that approximates the words and the reality they refer to. This approximation resembles the iconic language described by Charles Sanders Peirce. On the other hand, I show in the analysis of the painting *L'homme au journal* (1927/1928) by the Belgian painter René Magritte, the way it reveals the arbitrariness or the convention that visual signs possesses. In the painting, René Magritte approximates the concept of visual signs to the concept of verbal signs and creates another kind of relation between the painting and the reality it represents.

Keywords: iconicity; arbitrariness; literature and painting.

Resumo: Pela análise comparada do conto "Eu era mudo e só" (1958), de Lygia Fagundes Telles, e da tela *L'homme au journal* (1927/1928), de René Magritte, demonstramos como o conto, ao utilizar recursos próprios da linguagem literária, aproxima-se da concepção de signo icônico de Peirce e a tela, em um processo contrário, revela o grau de arbitrariedade e convenção que os signos pictóricos comportam. Ambas as obras revelam um modo específico de relacionamento com a realidade que representam e, por meio de caminho opostos, aproximam-se no que tange à consciência do material sógnico de que são compostos.

Palavras-chave: motivação; arbitrariedade; literatura e pintura.

Introdução

O presente artigo analisa as relações entre as linguagens verbal e visual a partir do estudo comparativo do conto "Eu era mudo e só"¹ (1958), da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, e da tela *L'homme au journal* (1927/28), de autoria do pintor belga René Magritte. Há um longo percurso de desenvolvimento teórico-crítico que possibilita o estudo do relacionamento entre textos e imagens (ou literatura e artes plásticas). No século XVIII, por exemplo, a diferença entre os dois códigos era assentada na classificação de *signos naturais* e *signos artificiais*, que cabiam, respectivamente, aos signos icônicos da pintura e da escultura e aos signos verbais arbitrários da literatura. Lessing, peça chave da avaliação crítico-teórica dos estudos comparados de artes plásticas e literatura, deplorava esses estudos, justificando que as diferenças de representação de cada arte provinham de seus materiais expressivos, ou seja, da natureza de seus códigos – espacial para as artes plásticas e temporal para literatura.

¹ As citações e referências ao conto são todas da edição de *Antes do baile verde*, de 1999, da editora Rocco.

A postura de Lessing foi questionada apenas no século XX quando teóricos e estudiosos da literatura e da pintura apontaram a presença do elemento espacial na linguagem literária e do elemento temporal na linguagem pictórica. Mendilow, Joseph Frank e Paul Klee foram os principais responsáveis pela mudança do panorama dos estudos comparados entre literatura e pintura e/ou artes plásticas.

Assim, inúmeros estudos, apoiados nos mais diversos pontos de vista teóricos e metodológicos, surgiram a partir do século XX. Alguns com enfoque na temática das obras, outros com base na sua configuração formal. Neste estudo, verificamos que o diálogo entre literatura e pintura está expresso nos seus percursos de construção em que o conto é flagrado na tentativa de afastamento da condição estritamente arbitrária dos signos verbais, ao buscar motivação em recursos linguísticos específicos, e a tela, por outro lado, procurando abandonar a condição puramente imitativa de seu código, indica ou explicita o grau de arbitrariedade que os signos icônicos também comportam.

Desse modo, pintura e literatura, por meio de procedimentos opostos, mas também correspondentes ou complementares, encontram-se na materialização da relação dialética entre a linguagem que as compõe e a realidade que representam. O conto, buscando afastar-se da *arbitrariedade*, própria da natureza dos signos de seu código, procura *iconizar*, na forma textual, o aspecto da realidade que representa e abandonar a pura representação descritiva. A tela, ao relativizar a relação direta (imitativa) com a realidade, põe em questão sua condição unicamente *figurativa*.² As duas obras tensionam, assim, a relação entre a linguagem de que se valem (ou a realidade artística) e a realidade externa que representam. Ao operar dessa forma as obras instauram o *estranhamento*, entendido como princípio básico da linguagem artística.

De acordo com a afirmação de Gonçalves (1994, p. 210), se na literatura “o problema da criação concentra-se no conflito entre signo e realidade, na sua relação arbitrária com o mundo, na pintura esse conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo”. Ao empreender o afastamento daquela concepção inicial de *signos artificiais* para o código da literatura e de *signos naturais* para o da pintura, ideia difundida, principalmente, por teóricos do século XVIII, as duas obras encontram-se no ponto em que acentuam, cada uma a seu modo, a tensão entre linguagem artística e realidade empírica.

Dessa maneira, o conto “Eu era mudo e só”, ao realizar um movimento em direção à motivação e à iconização, aproxima-se da concepção primeira de linguagem visual e/ou pictórica enquanto que a tela *L’homme au journal* realiza um movimento contrário, revelando, nos signos icônicos, a arbitrariedade, característica mais explícita na linguagem verbal. É esse processo consciente de construção das duas obras que instaura a tensão entre os seus códigos e a realidade objetiva,³ que caracteriza o ponto de encontro ou a

² Ao longo do tempo, os signos icônicos ou figurativos da pintura perderam seu caráter qualitativo (de primeiridade) na sua capacidade de representar. Ou seja, tornaram-se simbólicos por meio das convenções estilísticas dos movimentos artísticos centrados na representação mimética do mundo. Ao relativizar a relação direta com a realidade empírica, a tela *L’homme au journal*, revela o caráter arbitrário e convencional dessas figuras e signos e recupera o valor qualitativo do seu material e a “capacidade de revelar verdades insuspeitadas” (PEIRCE, 1977, p. 65).

³ A expressão *realidade objetiva* é utilizada aqui para designar um conceito de real centrado na aparência das coisas e objetos, justificando o adjetivo *objetiva*. Diz respeito, principalmente, à concepção realista e renascentista de arte de que, ao retratar as aparências dos objetos e as ações do herói, a obra substituíra, de certo modo, a realidade empírica (ou aquilo que se aceitava como tal), pois gerava a ilusão de que os objetos, as figuras e as ações retratados correspondessem a objetos, ações e figuras reais.

homologia estrutural entre essas duas obras para além da correspondência entre seus elementos mínimos. Isso quer dizer que, ao invés de procurar estabelecer correspondentes na pintura para os elementos que formam o código verbal, nessa análise, a tela e o conto são tomados como textos que, no seu processo de construção, encontram-se ao instaurar, cada obra a seu modo, a tensão entre os seus códigos e os modos de representação da realidade.

Não é apenas o percurso formal que aproxima as obras, mas também uma aproximação semântica no tratamento da realidade representada – o vazio e a superficialidade da vida burguesa são materializados nos dois textos. É interessante que, como veremos nas análises, as duas obras tenham agenciado a metáfora dessa condição *no* ou *a partir do* motivo do cartão postal.

“Eu era mudo e só”: em busca da motivação linguística

Ao ser conduzido, predominantemente, em modo *telling*⁴ por um narrador *autodiegético*,⁵ o conto “Eu era mudo e só” recupera a realidade que representa não menos pela força expressiva da linguagem do que pelo seu caráter referencial. Isto é, por meio da manipulação artística da linguagem, na tentativa de motivação dos signos, o conto recria a realidade que metaforiza na própria estrutura narrativa, que revela o mundo de aparências, a condição de aprisionamento e o vazio da vida do narrador-personagem – conteúdos também descritos no conto.

Portanto, ao lado de um processo de objetivação, de descrição ou de referência a uma realidade externa, há um processo artístico de materialização interna desse dado do real pela linguagem. Ou seja, simultâneo a um processo de referência, há um processo de iconização. Desse modo, a relação entre o signo e o objeto ou entre arte e realidade está pautada tanto pela natureza descritiva do conto (*conteúdo*) como pela configuração estrutural do mesmo (*forma*).

“Eu era mudo e só” trata de um episódio em que o protagonista e narrador, Manuel, encontra-se na sala com sua esposa, Fernanda, e, a partir da imagem da mulher, que lê sob a luz do abajur, tece uma reflexão sobre as condições da sua vida após o casamento, principalmente sobre a opressão exercida pela esposa e familiares. Todo o conto se passa nesse ambiente e o episódio do diálogo entre o casal é prolongado pela reflexão do narrador, que perspicazmente analisa as falas e os movimentos da esposa, expondo suas críticas e revelando sua condição diante de sua vida conjugal e social.

No percurso de construção do conto, a alternância pontuada pelos poucos diálogos entre Manuel e Fernanda e as reflexões e análises do narrador, na mesma cena da sala, confere à narrativa uma velocidade mais lenta, configurando o que Genette chama de *pausa*. Esse recurso, de acordo com o estudioso do discurso narrativo, caracteriza-se pela interrupção da sequência narrativa e a interpolação de elementos descritivos. A *pausa*, que em “Eu era mudo e só” caracteriza-se pela suspensão do tempo da história por meio de *digressões* e *descrições* (REIS; LOPES, 2002, p. 273), é um recurso importante na materialização formal da situação de aprisionamento e imobilidade vivenciada pelo personagem do conto.

⁴ Nomenclatura atribuída por Genette em *O discurso da narrativa* [s.d.]

⁵ Idem.

Para Reis e Lopes (2002, p. 274), a instauração da *pausa* é carregada de potencialidades semânticas, uma vez que “decorre de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas *pausas* interpostas, elementos descritivos ou digressivos”. No conto “Eu era mudo e só”, a carga semântica resultante da utilização da *pausa* como recurso construtivo conjuga-se aos sentidos descritivamente evidenciados no texto.

O recurso da *pausa* pode ser observado por toda a extensão do conto. O trecho a seguir é apenas um dos exemplos.

Sentou na minha frente e pôs-se a ler um livro à luz do abajur. Já *está* preparada para dormir: o macio roupão azul sobre a camisola, a chinela de rosinhas azuis, o frouxo laçarote de fita prendendo os cabelos alourados, a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial.

— Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa. Quando eu era menino, adorava colecionar postais.

Ela sorriu e *eu sorrio* também ao vê-la consertar quase imperceptivelmente a posição das mãos. *Agora o livro parece* flutuar entre seus dedos tipo Gioconda. *Acendo um cigarro*. Tia Vicentina dizia sempre que eu era muito esquisito. “Ou esse seu filho é meio louco, mana, ou então...” Não tinha coragem de completar a frase, só ficava me olhando, sinceramente preocupada com meu destino. *Penso agora* como ela ficaria espantada se me visse aqui nesta sala que mais *parece* a página de uma dessas revistas da arte de decorar, bem vestido, bem barbeado e bem casado, solidamente casado com uma mulher divina-maravilhosa: quando borda, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!... Verlaine em sua boca é aquela pronúncia, a voz impostada, uma voz rara. E se tem filho, então, tia Vicentina?! A criança nasce uma dessas coisas, entende?... Tudo tão harmonioso, tão perfeito. “Que gênero de poesia a senhora prefere?” – perguntou o repórter à poetisa peituda e a poetisa peituda revirou os olhos, “o senhor sabe, existe a poesia realista e a poesia sublime. Eu prefiro a sublime!” Pois aí está, tia Vicentina. (TELLES, 1999, p. 132, grifo nosso)

Pode-se observar, nesse trecho, parágrafos iniciais do conto, que a descrição e a digressão combinam-se para dar o efeito de estaticidade de que falamos. A partir da descrição do ambiente e da esposa, em que a ironia do narrador aparece de forma contundente, um diálogo é inserido, mas em seguida o narrador volta-se para a descrição dos gestos da esposa e passa a lembrar situações passadas, caracterizando a *digressão*. Este último recurso, repetidamente utilizado no conto, introduz aos poucos o contexto em que a cena da sala se insere.

Ao invés de a *digressão*, realizada por meio do monólogo interior na maioria dos casos em “Eu era mudo e só”, dar um ritmo mais dinâmico à narrativa, a alternância entre *telling* e *showing* no modo narrativo provoca um prolongamento e, portanto, um retardamento da cena ou da “ação”. Embora, como já afirmamos, o conto seja predominantemente no modo *telling*, em que se percebe uma presença maior das marcas da enunciação, o narrador cede em alguns momentos e mostra os diálogos que tem com a esposa, configurando assim o que na teoria narrativa genettiana chama-se *showing*. No trecho a seguir, podemos perceber a transição entre um modo narrativo que se ocupa mais dos “fatos” e diálogos entre as personagens para outro que se centra mais na subjetividade do narrador:

- Fernanda, você se lembra do Jacó?
 - Lembro, como não? Era simpático o Jacó.
 - *Era...* Você fala como se ele tivesse morrido.
- Ela sorriu entre complacente e irônica.
- Mas é como se tivesse morrido mesmo. Sumiu completamente, não?
 - Completamente – respondo. E escondo a cara atrás do jornal porque nesse exato instante eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. (TELLES, 1999, p. 135)

Genette conceituou *cena* como o modo narrativo mais imitativo no que se refere à velocidade imprimida ao relato, pois se caracteriza pela reprodução dos diálogos entre os personagens na sequência cronológica e pela diminuição ou até o desaparecimento da voz do narrador, numa forte tendência dramática. O que acontece no conto “Eu era mudo e só”, no entanto, é a alternância entre a reprodução dos diálogos entre as personagens e a vazão da subjetividade do narrador por meio das *digressões*.

Embora a cena de matriz genettiana não se consolide no conto, pois há uma persistente inserção do monólogo interior entre os diálogos do casal, o motivo da cena, no sentido de cenário, é reiteradamente utilizado pelo narrador para metaforizar a artificialidade e a superficialidade da vida nas circunstâncias que descreve. O efeito de simultaneidade da cena também é conseguido no conto por meio da utilização das formas verbais no presente do indicativo “sorrio”, “levanto-me”, “abro”, entre outros, e pela reiteração de advérbios ou locuções adverbiais de tempo como “agora”, “nesse instante” e “nesse exato instante”.

A conversa entre Fernanda e Manuel está sempre prenunciando um acontecimento, mas a expectativa de que algo concreto acontecerá entre o casal no ambiente em que se encontram é frustrada pelas constantes *pausas*.

Os recursos narrativos descritos até aqui criam certa circularidade narrativa no conto que mimetiza a própria situação vivenciada pelo narrador personagem. É assim, em uma narração entremeada de pausas e digressões, que o conto se constrói mais como apresentação de uma situação (ou cenário) do que como uma sequência de ações.

No entanto, da conjunção das várias digressões do narrador, é possível entrever um enredo, na forma tradicional: um homem jovem, que se casou com uma mulher de família tradicional, abdicou de sua profissão de jornalista para vender tratores na loja do sogro e afastou-se dos amigos, tem uma vida estável com a esposa e a filha. A essas “transformações”, porém, sobressai a situação atual de infelicidade e de sufocamento de Manuel, que é suscitada pelas várias imagens de estagnação construídas ao longo do conto. Além disso, os sentimentos e a condição do narrador são expostos de maneira direta por meio do seu discurso:

Escondo a cara atrás do jornal porque nesse instante exato eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. E todos com uma pena enorme de mim e eu também esfrangalhado de dor porque jamais encontraria uma criatura tão extraordinária, que me amasse tanto como ela me amou. Sofrimento total. *Mas quando*

viesses a noite e eu abrisse a porta e não a encontrasse me esperando para o jantar; quando me visse só no escuro nesta sala, então daria aquele grito que dei quando era menino e subi na montanha. (TELLES, 1999, p. 135, grifo nosso)

Destaca-se, no trecho acima, o desejo de liberdade embutido na imagem do grito da criança no topo da montanha. Essa liberdade ambicionada pelo narrador aparece condicionada à morte de Fernanda. Mais uma vez, Manuel utiliza a ironia para apresentar sua irritação e seu descontentamento em relação à vida conjugal. Assim, o recurso da *pausa* conjuga-se ao conteúdo descritivo do conto e colabora para a iconização da situação de encarceramento do narrador. Em outras palavras, a lentidão do discurso e a narração circular, que se obtém a partir desse procedimento, materializam formalmente a condição emocional do narrador.

Mas a imobilidade da vida do personagem não está plasmada na linguagem do conto apenas por meio da utilização da *pausa* no modo narrativo. Ela também está metaforizada nas diversas imagens suscitadas ao longo do texto, como a da estampa da revista, a do postal, a do quadro, a da fotografia, a da visão através da vidraça da janela. Essas imagens são utilizadas para metaforizar a superficialidade e a artificialidade da vida sob determinadas convenções sociais e, principalmente, iconizar a condição de confinamento do personagem.

Já na abertura do conto, como vimos, o parágrafo descritivo inaugura o espaço de representação com o efeito de imobilidade que é talhado na imagem de um cartão-postal. Após a descrição irônica da esposa, “a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial” (p. 132), o narrador afirma que ela se parece com um cartão postal: “Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa” (p. 132). A imagem da mulher que *lê sob o halo do abajur* parece reconstruir ironicamente a imagem da mulher burguesa romântica.

Outra imagem que destacamos é a da página da revista de decoração que aparece nas primeiras linhas do conto, inserindo o motivo da preocupação com a aparência e a questão da artificialidade. Essa descrição, como as demais, inclui Fernanda como mais um dos elementos decorativos do ambiente; o narrador compõe, a partir do seu ponto de vista, nas malhas do tecido narrativo, um retrato da esposa, comparada ironicamente à Gioconda, como objeto, como imagem vazia. Mas o retrato que vai sendo composto pelo narrador ao longo do conto também o inclui e revela o processo de despersonalização e de artificialização pelo qual passou.

A foto da borboleta, que tem o voo interceptado pela máquina fotográfica, extinguindo qualquer possibilidade de movimento, é outra imagem da condição de Manuel. A fotografia que capta até mesmo a sombra da asa da borboleta aparece como metáfora da vida da personagem, que é capturada a cada instante pelo olhar aprisionador e castrador de Fernanda. Assim, conjugada à imagem estática da fotografia, está a imagem da perda da liberdade do narrador. A foto funciona como uma espécie de correlativo da situação vivenciada pela personagem.

Levanto-me sentindo seu olhar duplo pousar em mim, olhar duplo é uma qualidade raríssima, pode ler e ver o que estou fazendo. Tem a expressão mansa, desligada. *Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina japonesa que comprou numa viagem: “Veja – disse mostrando a fotografia –, até a sombra da asa da borboleta a objetiva pegou”.* *Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar minha expressão porque estou de costas.* - E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas.

De modo bastante parecido, a vista pela janela, descrita por Manuel em uma de suas digressões, correlaciona-se com a situação que a personagem vivencia, agora, do lado interno da vidraça e também reforça a ideia de perfeição como dado opressor: “A música, o conhaque, o pai e a filha, tudo, tudo era da melhor qualidade, impossível mesmo encontrar lá fora *uma cena igual*, uma gente igual. *Mas gente para ser vista e admirada do lado de fora, através da vidraça*” (p. 138, grifo nosso).

Ao coordenar as palavras *pai e filha* com *música e bebida*, o narrador promove um esvaziamento das características humanas dessas personagens, produzido também pela emolduragem da cena por uma vidraça. O cultivo da aparência em contraste com a falta de profundidade das personagens é materializado na metamorfose da sala em que Manuel conversava com o pai de Fernanda, antes do casamento, em uma vitrine. Os personagens são metamorfoseados em manequins por meio da descrição do narrador.

Ao elemento formal, conjuga-se o referencial, uma vez que o texto trata abertamente do tema. Essa conjunção do semântico ao formal, demonstrado, é o que caracteriza o processo singular de iconização em “Eu era mudo e só”.

Embora o conto apresente um trabalho intenso com a linguagem, o texto não se afasta da referência semântica, o que pode ser observado também na descrição pelo narrador da metamorfose do homem em objeto, ou no processo de despersonalização, quando prevê o encontro de Fernanda com o pretendente de Gisela, sua filha. Descrevendo a situação de modo bastante parecido com o que lhe aconteceu, o narrador afirma que o namorado também sentiria a mesma perplexidade que um dia sentiu, mas com o tempo dar-se-ia

a metamorfose na maquinazinha social azeitada pelo hábito: hábito de rir sem vontade, de chorar sem vontade... O homem adaptável, ideal. Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil. Comunicação total, *mimetismo: entra numa sala azul fica azul, numa vermelha vermelho. Um dia se olha no espelho: de que cor eu sou?* Tarde demais para sair pela porta afora. (TELLES, 1999, p. 137, grifo nosso)

Se o último exemplo mostra como o narrador descreve de forma crítica e irônica não só a sua condição, mas um processo que também é social, os exemplos anteriores mostraram como os recursos da linguagem apontam para uma iconização dessa condição. Esses exemplos revelam a conjunção de forma e de conteúdo no conto.

Oliveira (1998, p. 78-79), ao analisar as possíveis formas de aproximação entre texto literário e pintura, afirma que a conjunção de um conteúdo ou um referente à estrutura formal da obra caracteriza um dos níveis do hipóicone peirceano. Para o crítico, a “referencialidade como reprodução da realidade externa manifesta-se nas formas visuais sob o aspecto do figurativo, e nas formas verbais-poéticas, sob o aspecto do conteúdo”. Desse modo, se, como explica Peirce (1977, p. 64), “um signo pode ser icônico, isto é,

pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser”, observamos que o conto, mesmo mantendo um forte caráter referencial, manifesta, no trabalho com a forma, uma forte tendência ao ícone, rompendo com a natureza puramente descritiva e linear da linguagem verbal para se aproximar de uma configuração mais apresentativa e simultânea.

Ao explicar a natureza do hipoícone peirceano na relação de um signo com seu objeto, Oliveira (1998, p. 79) esclarece que “o signo apenas sugere o seu objeto, criando para ele uma nova qualidade concreta, puramente plástica”, e acrescenta que, embora haja no texto “um claro conteúdo informativo [...], é muito mais importante o caráter qualitativo, portanto icônico-imagético” dessa obra.

Mas o processo de iconização, prenunciado no início do conto e mantido ao longo do texto pela constante alusão a cenas estáticas (da vidraça, do postal, da fotografia), consolida-se apenas quando, no desfecho do conto, podemos lê-lo como uma composição espaço-temporal e não apenas como uma sequência de acontecimentos no tempo. Para Frank⁶ (1991, p. 10), essa é a intenção de muitos autores da modernidade, que constroem seus textos de forma que o leitor possa “apreender a obra espacialmente, em um instante temporal, ao invés de linearmente”.⁷

Como vimos logo nos primeiros parágrafos do conto, o motivo do cartão postal é inserido de forma irônica pelo narrador. Esse motivo atravessa toda a constituição do conto como metáfora da artificialidade e da imutabilidade da vida do casal. No final do conto, porém, ocorre uma metamorfose: a cena, descrita por Manuel, da mulher lendo sob a luz do abajur transforma-se em um cartão postal, que o narrador carrega em seu bolso.

Abro a revista. Ela então inclinou a cabeça sob o halo redondo do abajur e recomeçou a ler. *Que quadro!* Se tivesse um grande cão sentado aos pés dela, um são-bernardo, por exemplo, a cena então ficaria perfeita. Mas mesmo sem o cachorrão peludo o quadro está tão bem composto que não resisto de olhos abertos. *Guardo o postal no bolso. Fernanda ficou impressa num postal, pronto, posso sair de cabeça descoberta e sem direção, ninguém me perguntou para onde vou e nem que horas devo voltar* e se não quero levar um pulôver – ah! Maravilha, maravilha. (TELLES, 1999, p. 139, grifo nosso)

A transformação de Fernanda em um cartão postal é descrita pelo narrador de modo a ressaltar as características aparentes da cena ou do quadro. Esse aprisionamento da esposa no postal é uma forma de libertação para o narrador, que se sente desempedido de “sair sem direção”. Mas logo esse subterfúgio torna-se insuficiente, pois o próprio narrador se vê enredado no mesmo cartão:

[...] Guardo o postal no bolso. Posso também rasgá-lo em pedacinhos e atirá-lo no mar, não importa, é só um cartão e eu sou apenas um vagabundo debaixo das estrelas. Oh prisioneiros dos cartões-postais de todo o mundo, venham ouvir comigo a música do vento! Nada é tão livre como o vento no mar!
— Será que você pode fechar a janela? — pede Fernanda. — Esfriou, já começou o inverno. Abro os olhos, eu também estou dentro do postal. [...]
Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina. (TELLES, 1999, p. 140)

⁶ As traduções do inglês, para este artigo, são de minha autoria.

⁷ All these writers ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence.

Nesse trecho, fica claro que o cartão postal é a metáfora de uma realidade social que se pauta pelas aparências e pela falta de liberdade. Vera Maria Tietzmann Silva (1985, p. 117) descreve essa passagem, em que o lar e a esposa perfeitos são transformados em um cartão postal, como uma tentativa de fuga da personagem pela via da neurose ou da fantasia. Para a autora, a metamorfose revela-se como um artifício da personagem para escapar da opressão do ambiente e das pessoas que o rodeiam.

No entanto, a metamorfose mais radical que se processa nesse conto não é a da personagem, mas sim a da própria linguagem. Ao processo de transformação do homem, à sua metamorfose social, segue-se o processo de metamorfose do dado real para a condição de signo, ou do signo descritivo para signo icônico.

Ao terminar o conto com as frases “Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina”, Telles, segundo Santiago (1998, p. 99), “termina de maneira a suprimir qualquer resquício do cenário grandioso da natureza que por ventura viesse a aflorar na superfície narrativa”. Assim, o conto mostra-se como texto, como composição signica que tenta iconizar a realidade que representa.

Para o crítico, o conto lygiano “se passa num lugar *entre*: entre as garatujas inscritas ao avesso pela realidade mundana na folha de papel mata-borrão e a re-encenação (e não cópia) dessas garatujas pela linguagem imaginosa e enxuta do narrador na folha de papel em branco” (p. 100). Assim, vemos o conto “Eu era mudo e só” oscilar entre a referência a uma realidade de modo direto, por meio do valor convencional do signo, e a referência metafórica, por meio dos recursos formais da linguagem.

Ainda para Santiago (1998, p. 101), o texto narrativo de Telles pode ser classificado de *híbrido*, à medida que não conduz o leitor “à verdade do mundo”, mas também “não o conduz à mentira dos seres fictícios”. O conto não aponta para uma realidade externa apenas de forma direta, mas cria uma nova qualidade concreta, plástica, para essa realidade, chamando atenção para a sua própria tessitura.

Segundo Silva (1985, p. 45), em Telles é recorrente o recurso da metamorfose de uma expressão abstrata em algo concreto ou plástico. É o caso desse conto, em que os sentidos do texto são plasmados na sua configuração sintática, ou seja, o componente semântico do texto está materializado no seu aspecto formal.

A imutabilidade da vida das personagens dentro das paredes da casa é iconizada na imutabilidade da cena do diálogo entre Manuel e Fernanda dentro dos limites do texto. A superficialidade, a valorização das aparências e a artificialização do homem ou sua despersonificação estão materializadas no excesso de descrições do conto.

Desse modo, ao lado do processo narrativo e descritivo empreendido pelo narrador, há um procedimento de iconização da situação descrita por meio de recursos que ressaltam as características materiais da linguagem. Sobre esse aspecto, Silva (1985, p. 49) afirma que na narrativa de Telles há “um entrelaçamento entre linguagem e efabulação, ambas reforçando o sentido de mutação e perplexidade que acometem o homem a todo instante, imerso que está, pelo desgaste inexorável do tempo”. Em “Eu era mudo e só”, a perplexidade surge da imutabilidade da vida conjugal.

O conto agencia dentro dos limites da representação literária as metáforas da condição do homem nos objetos e imagens criadas, além de materializá-la na própria configuração estrutural da linguagem.

A imagem do cartão postal é a metáfora a um só tempo da realidade social que o conto representa e do seu próprio modo de representação, ou seja, a transformação do homem em objeto é acompanhada pelo processo literário de metamorfose da referência do real em signo. Do mesmo modo que há um percurso de leitura que acompanha a reificação do homem por uma sociedade burguesa, perfilando a crítica social, há um outro percurso que metaforiza o processo de interiorização da arte e a metamorfose da representação do real em literário, ou sua plasmação em signo. Um percurso está inextrincavelmente ligado ao outro: de um processo metafórico explícito surge a metáfora implícita.

Esse entrelaçamento em “Eu era mudo e só” mostra o início de um processo de adensamento das características formais do texto na narrativa lygiana em detrimento de uma narrativa puramente descritiva. Ainda que, nesse conto, a remissão direta a uma realidade externa esteja ainda bastante forte, essa referência não se dá apenas por meio dos valores convencionais do signo, mas também pelas suas características formais, como demonstramos.

Gonçalves (1994, p. 223) considera o hipoícone peirceano o limite máximo entre pintura e literatura. É preciso reconhecer, no entanto, que o hipoícone sofre oscilações na sua forma de manifestação artística de acordo com suas interações com os diferentes tipos de signo, a saber: *ícone*, *índice* e *símbolo*.

O conto “Eu era mudo e só” configura-se em hipoícone metafórico, porque, apresentando um forte caráter simbólico, ou seja, ainda guardando uma relação convencional com o referente, possui as características formais que o aproxima da primeiridade signica, que faz transparecer as qualidades e as potencialidades da linguagem artística. É o que veremos acontecer também na tela *L’homme au journal* (1928/29), de Magritte, analisada a seguir.

Construção e explicitação do arbitrário e/ou convencional

É a partir da afirmação de Gonçalves (1994, p. 223) de que a pintura por meio de procedimentos similares à literatura articula suas imagens de formas especiais que, “num complexo de índices icônicos, rompem com o referente de que partem e sugerem outros não referencialmente manifestados na tela”, que introduzimos a análise de *L’homme au journal* (1927/28).

Se a pintura, como nos mostram os historiadores de arte, percorreu um longo caminho até conquistar a libertação do objeto e da natureza como modelos e promover o deslocamento do seu foco para as potencialidades de sua linguagem, a tela que ora analisamos, de Magritte, pode causar estranhamento. Pois, ainda que se inscreva em uma época em que os artistas não precisavam mais se preocupar com modelos, Magritte apresenta-nos na tela *L’homme au journal* uma reprodução bastante ‘fotográfica’, uma figura que possui um referente identificável na realidade empírica. Mas isso acontece somente se nos ativermos ao primeiro quadro da tela e não ao efeito total do conjunto de quadros que a constitui.

A divisão da tela em quatro retângulos simétricos é um dos recursos que colabora para a instauração do *estranhamento* e dos demais efeitos estéticos que surgem a partir dessa pintura. Algumas divisões parecidas com as de *L'homme au journal* também foram feitas pelo pintor em *Le musée d'une nuit* (1927), *La masque vide* (1928), *La clé des songes* (1930) e *The six elements* (1928?). Embora o recurso tenha sido muito usado pelo pintor, evoluindo para outras formas e adquirindo outras funções, em nenhuma das telas citadas o efeito de *estranhamento* é o mesmo que é produzido em *L'homme au journal*.

A imagem que se apresenta no primeiro retângulo é bastante comum, uma vez que, nas palavras de Hammacher (1985, p. 82), “não há nada de perturbador nos arredores de um homem com seu jornal”:⁸ o quadro reproduz um ambiente interno de uma casa, compondo uma cena bastante cotidiana.

Ainda segundo o crítico, *L'homme au journal* pertence a um pequeno grupo de trabalho do pintor que reúne objetos que compõem o interior pequeno-burguês de uma casa, apresentando os detalhes mais banais. Os objetos, bastante simplificados em suas formas, harmonizam-se entre si, com a paisagem fora da janela e com a figura humana.

Hammacher assim descreve a cena do primeiro retângulo:

O fogão parece ser de um tipo retirado de um catálogo de moda. A decoração na parede é absurda e a mais comum imaginável. A janela com as cortinas, o pequeno buquê de flores no peitoril da janela e até mesmo a vista são exatamente do tipo que os pequenos burgueses selecionam para criar a atmosfera necessária em suas casas. *Até mesmo o homem é do tipo que se vê em anúncios e cartões postais.* (1985, p. 82)⁹

Todo o ambiente, incluindo o homem, é bastante comum e, portanto, não provoca *estranhamento* algum ao espectador/fruidor da tela. Ao analisar a tela, Hammacher também percebeu que a imagem parece resgatar ou se aproximar de anúncios de revistas e de cartões postais. Coincidentemente, o mesmo tipo de imagens que Telles usou em seu texto para construir o efeito da artificialidade e superficialidade da vida burguesa. A figura humana é apresentada na tela, assim como no conto, apenas como mais um elemento da cena.

Hammacher (1985) fornece ainda a importante informação de que a cena criada por Magritte no primeiro retângulo de *L'homme au journal* foi inspirada em uma ilustração da revista *La Nouvelle Médication Naturelle*, de F.E. Bilz. (Ver Figura 1)

Ao compararmos a tela com a ilustração que serviu de base para a criação de Magritte, percebemos que, já neste primeiro quadro, é possível encontrar certo tom irônico, não só pela coordenação entre os elementos que formam um ambiente burguês como também pela redução que esses elementos sofreram em relação à ilustração. O tom de grandiosidade, beleza e ostentação irradiado pela ilustração é convertido em algo bastante artificial na criação magrittiana.

O homem desprovido de seu charuto, embora conserve os mesmos vestuário e postura, já não sustenta a aparência imponente e nobre, perdendo os contornos de humanidade

⁸ There is nothing disturbing, however, about the surroundings of the man reading his newspaper.

⁹ The stove appears to be of the catalogue type once in fashion. The decoration on the wall is the most absurd and the most ordinary imaginable, the window with the curtains, the small bouquet of flowers on the windowsill, and even the view are exactly of the kind the petty bourgeois selects to create the required atmosphere in his home.

e naturalidade. A altivez da imagem da ilustração em que o pintor se baseou para criar o seu quadro torna-se frágil e aparece, na pintura de Magritte, não como algo natural mas como uma simulação.

A figura humana de *L'homme au journal* é bastante recorrente nas telas do pintor. Ela sempre se apresenta com uma aparência ordinária e banal, mas adquire uma atmosfera de mistério no contexto das imagens criadas pela coordenação estranha ou inesperada de objetos. A tela *L'assassin menacé*, de 1926, da mesma época de *L'homme au journal* (1927/28), é um dos exemplos em que as figuras humanas, aparentando homogeneidade e apatia, adquirem um caráter estranho no contexto total da tela.

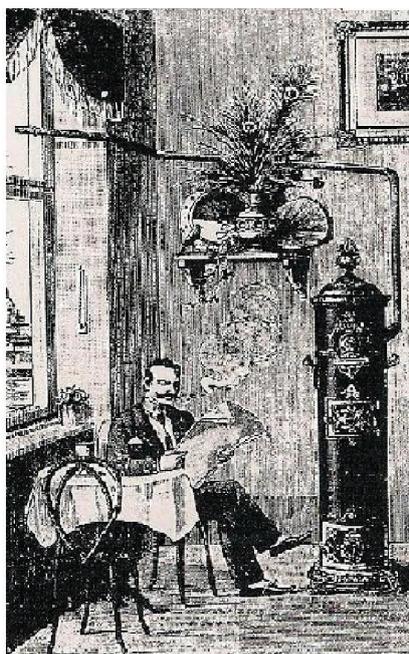


Figura 1: ilustração de F.E. Bilz na *La Nouvelle Médication Naturelle*

A figura humana de *L'homme au journal* parece ser um esboço do ‘homem de chapéu coco’, personagem que aparecerá numa série de telas a partir da década de 50, entre elas a intitulada *L'homme au chapeau melon* (1964). Ao falar desse personagem, Magritte afirma que “o homem de chapéu coco é o Sr. Normal, no seu anonimato” (apud PAQUET, 2006, p. 84). A questão da massificação do homem também fica clara em *Le mois des vendanges* (1959).

Na tela *Golconda* (1953), Magritte apresenta a artificialidade desse personagem pela multiplicação dele na tela, como numa chuva de homens. Na anterior, *L'homme au journal* (1927/28), o *estranhamento* surge de um procedimento contrário: o apagamento do homem na tela.

Até aqui nos ativemos a analisar o primeiro dos quadros que compõem a tela, focalizando a relação com a ilustração e entre os seus elementos internos. Mas, para além do diálogo externo que essa tela realiza, ao remeter, como vimos, a elementos identificáveis no mundo natural, há um diálogo interno entre os quadros, que revela uma tendência à interiorização da obra.

É por meio do recurso de divisão da tela em quatro quadros e do apagamento da figura humana em três deles que o pintor sugere, indiretamente, outros significados além dos manifestados diretamente e referencialmente pela tela, como os que vimos até aqui.

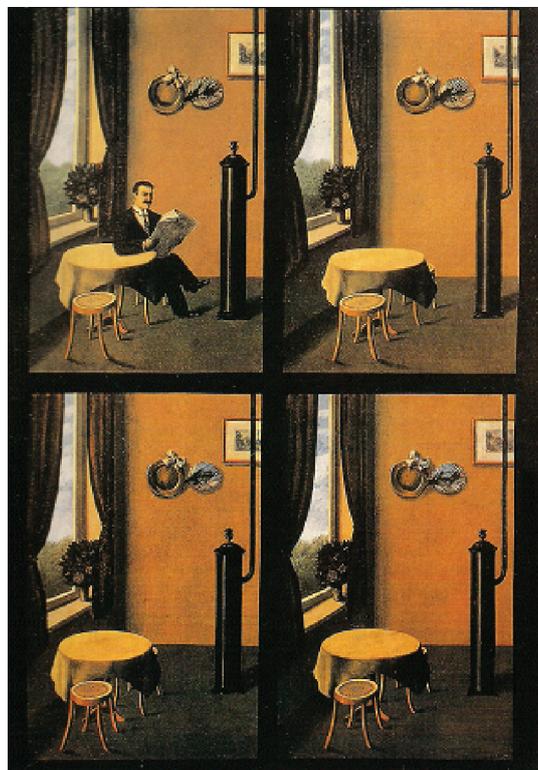


Figura 2: *L'homme au journal*, 1928/27, Óleo sobre tela, 116 x 81 cm, Londres, Tate Gallery

Ao dividir a tela, Magritte institui um movimento interno: um quadro remete a outro num movimento circular. Assim, define-se o diálogo interno entre as partes que se remetem, identificam-se e se excluem. O apagamento da figura humana de três quadros exerce um efeito perturbador à medida que sua ausência não modifica nada de substancial. Segundo Hammacher (1985, p. 82), “esta repetição sozinha é suficiente – e necessária – para mostrar que embora o homem tenha desaparecido, nada de essencial mudou. A visibilidade dele não tem significado; sua existência é vazia”.¹⁰

Para compor a imagem do vazio, então, o pintor se utiliza da repetição e do apagamento da figura humana. Se no primeiro quadro detectamos a artificialização da figura humana em comparação com a ilustração e na sua relação de coordenação com os próprios objetos que compõem essa primeira moldura, no âmbito geral da tela, a transformação do homem em objeto ou em algo superficial e vazio dá-se na relação interna entre essas molduras.

O apagamento da figura humana na tela gera um desconforto e provoca um efeito de *estranhamento* na recepção, embora o sentido emanado por esse recurso conjugue-se aos significados referencialmente manifestos no primeiro quadro. Isso quer dizer que os significados identificados já na primeira parte da tela são potencializados com o recurso do apagamento e da repetição.

¹⁰ This repetition alone is sufficient – and necessary – to show that despite the man’s having disappeared, nothing essential has changed. His visibility had no meaning; his existence was empty.

Em *L'homme au journal* (1927/28), o vazio da existência humana está manifesto não somente de modo figurativo (mais referencial), mas também de maneira mais intensa, nos elementos formais da tela. Parece ser um movimento à atenuação do traço referencial da obra, como descreve Oliveira: “a objetivação aguardada na pintura figurativa se atenua em manifestação topológica e, em seu lugar, se destaca a significação referida nas relações internas do signo e realçadas em sua materialidade e em seus apelos sensórios” (1998, p. 101).

Embora, em *L'homme au journal*, as referências alusivas a uma realidade externa não tenham se apagado completamente, pela utilização de imagens figurativas, há uma valorização da relação interna entre os elementos da tela, caminhando para o que Friedrich (1978, p. 81) tinha em mente ao afirmar que a pintura moderna não poderia ser interpretada apenas a partir do concreto e do objetivo.

De fato, a pintura figurativa de Magritte nada tem a ver com o concreto e o objetivo, embora se valha muitas vezes de objetos que remetam, individual ou isoladamente, de modo direto à realidade objetiva. A construção magrittiana da imagem, por outro lado, sempre conjuga objetos de natureza díspares e até mesmo opostas e instaura uma ordem diferente daquela convencionalmente tida como real, bloqueando aquela primeira relação direta com o mundo externo. Ou seja, se de certa forma os objetos pintados na tela isoladamente remetam a uma realidade empírica, o conjunto formado pela combinação entre esses elementos quebra a relação convencional com a realidade.

As figuras nas telas de Magritte parecem querer dizer quão artificial é a ideia de que a imagem figurativa se configura em *signos naturels*. Hammacher (1985, p. 38) afirma que o pintor “não se concentra em objetos ou em figuras, para as quais ele atribui uma aparência pouco original. O que ele focaliza é a pesquisa de certa relação estranha entre objetos ou entre pessoas e objetos”.¹¹

De fato, a concepção de signo do pintor está fortemente ligada à questão da arbitrariedade do signo saurrianiano. Magritte, admirador de Mallarmé, questiona a credibilidade dos signos instituídos, sejam eles verbais ou visuais (HAMMMACHER, 1985, p. 34). Magritte concentra-se na relação arbitrária entre o signo e seu referente.

Mesmo a porção mais referencial de *L'homme au journal* não demonstra o desejo de reproduzir o real, mas de representá-lo segundo uma ordem interna da linguagem pictórica. Desse modo, o que chamamos de artificialização na tela diz respeito a um processo interno de negação de algumas leis estabelecidas tradicionalmente na história da pintura e no estabelecimento de novos parâmetros para a representação visual. Esses novos parâmetros são mais ligados à materialidade da linguagem do que a regras pré-estabelecidas.

O processo de artificialização dos objetos e da figura humana apresenta a imagem enquanto *signo*, diferente da concepção naturalista de pintura em que os objetos pintados na tela são considerados as próprias coisas que representam. Desse modo, a tela se distancia das formas tradicionais de pintura e problematiza a questão da relação entre arte e a realidade.

É assim que o valor puramente icônico-simbólico da tela vai desaparecendo e originando outras formas de significação a partir da relação interna entre seus elementos constituintes, em outras palavras, o vazio da existência humana surge da interação entre

¹¹ Magritte does not concentrate on the objects or the figures, to which he lends only a ready-made appearance. What he focuses on is the search for certain strange relationship between objects or between people and objects.

os elementos internos da obra e não apenas a partir de uma referência direta. Como diz Hammacher, “Magritte exprimiu a atrocidade do banal e do vazio em termos visíveis” (1985, p. 82).¹²

Mas, à metáfora da condição do homem em contexto burguês, acrescenta-se a metáfora da transformação que a própria linguagem pictórica produz (homem → ícone → signo), isto é, além da recuperação de um dado da realidade pela metáfora explícita, há um processo metafórico que se refere ao processo interno de representação artística em que se flagra a transformação do *ícone* em *signo* – é a restituição do valor do *signo* ao *ícone* por meio da linguagem pictórica. “Destitui-se o signo da noção instintiva do olho (processo de eliminação) em que os ícones são coisas; com isso ele é devolvido à sua natureza de *forma*, e daí elevado à condição de arte” (GONÇALVES, 1989, p. 168).

Em *L’homme au journal* (1927/28), esse processo está materializado na relação entre os quadros dentro do quadro. A remissão de um quadro a outro rompe com a necessidade, e até mesmo com a possibilidade, de um referente exterior e mostra como um dado do real é transformado em *signo* na tela. Dessa maneira, a constante problematização da relação entre arte e realidade instaura-se na composição da tela na tensão entre *ícone* e referente externo. Esse segundo processo metafórico focaliza também a técnica e o virtuosismo do pintor na feitura da tela.

É por meio de um duplo processo metafórico – o primeiro, mais explícito, delineando um contexto mais ligado ao valor simbólico do signo; e outro, menos explícito, apresentando as características formais deste – que a tela, assim como o conto, configura-se em uma espécie de *hipoícone metafórico*.

Considerações finais

No percurso de construção do conto e da tela, é possível perceber um movimento de mão dupla na relação com o referente: os textos pictórico e literário são construídos num espaço entre a referência simbólica e a recuperação formal e indireta desse referente. Desse modo, a permanência de um valor simbólico e convencional do signo em consonância com a preocupação em representar uma realidade está em conjunção com o desejo de tornar a arte autônoma, de produzir o *estranhamento* e de empregar e destacar os recursos internos da linguagem de que são compostos, conto e tela.

No final, percursos que são opostos no seu fundamento – a busca da iconização na literatura e a instauração da arbitrariedade na pintura – apresentam-se como processos de construção correspondentes no que diz respeito ao encontro da pintura e da literatura num espaço intervalar entre a reprodução imitativa da realidade e a obliteração da relação direta da arte com um referente externo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRANK, J. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

¹² Magritte has rendered the awfulness of the banal and the vacuous in visible terms.

- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, [s.d.].
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Transição & Permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HAMMACHER, A. M. *Magritte*. New York: Harry N. Abrams, 1995.
- MAGRITTE, R. *L'homme au journal*. Londres: Inglaterra, 1927/28.
- OLIVEIRA, V. S. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- PAQUET, M. *Magritte*. Köln: Taschen (exclusivo para Paisagem), 2006.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.
- SANTIAGO, S. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 98-111, mar 1998.
- SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- TELLES, L. F. *Antes do baile verde*. São Paulo: Rocco, 1999.