

UNIVERSIDADE JAGIELLONA DE CRACÓVIA
INSTITUTO DE FILOLOGIA ROMÂNICA
SECÇÃO DE FILOLOGIA ESPANHOLA

Katarzyna Amborska

**BREVE ESPAÇO
ENTRE PALAVRA E IMAGEM
EM CRISTOVÃO TEZZA**

DISSERTAÇÃO DE LICENCIATURA

Orientada por
DR. HAB. JERZY BRZOZOWSKI

CRACÓVIA 2003

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	4
I – CRISTOVÃO TEZZA – VIDA E OBRA.	6
1. Nota biográfica.	6
2. Atitude científica e cultural.	9
3. A ficção – grande paixão de Cristovão Tezza.	10
4. Os personagens Tezzianos.....	12
5. Curitiba – o cenário dos romances.	13
6. Apresentação do <i>Breve espaço entre cor e sombra</i>	14
II – BREVE ESPAÇO ENTRE PALAVRA E IMAGEM.	17
1. O parentesco das artes – diferentes pontos de vista.	17
2. <i>Transmutation</i>	24
3. Diversidade de matérias e signos com que se servem as artes.	26
4. O simultâneo e o linear.	28
5. A função estética da obra de arte.	29
III – PINTAR COM CRÍTICA.	33
1. Pintura de Tato Simmone como objectivo do romance.	33
2. Sistema de conotações com a função de introdução do quadro.	39
3. O mito do artista.	41
IV – “QUADROS-CONTOS”.	46
1. Os quadros-contos em <i>Breve espaço entre cor e sombra</i>	46
2. O processo da visualização do quadro-conto <i>Crianças</i>	49
V – OS ”TRAÇOS”.	55
1. Alusões a outros pintores.	55
2. A descrição no <i>Breve espaço entre cor e sombra</i> – as funções ilocutivas.....	61
3. As descrições que traçam relações entre pessoas.	65
4. Banda desenhada... com palavras.....	66
CONCLUSÃO.	71
BIBLIOGRAFIA.	73

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

(Carlos Drummond de Andrade)

INTRODUÇÃO

As “mil faces secretas” de uma palavra é uma maneira poética e concisa de expressar o que, durante séculos, inquietava a todo intelectual: quais as fronteiras entre literatura e pintura – ou generalizando – entre as artes. Até que ponto é possível a união delas? Uma descrição verbal poderia causar a ilusão de uma pessoa contemplar as imagens como se fossem vivas? Qual das formas da criação artística é mais completa: uma imagem visual directa ou essa causada pela expressão verbal? Existem outras formas verbais de apresentar objectos e situações do que a própria descrição das representações visuais delas? Uma obra poderia causar uma recepção que estimularia todos os sentidos humanos?

A história da arte dá muitas respostas – algumas positivas e outras que negam essas possibilidades – deixando, portanto a discussão aberta, tanto para os investigadores da cultura como para os próprios artistas. No meu trabalho gostaria de, primeiro, apresentar como se modelava o pensamento sintético das artes ao longo dos séculos – dedicando-me aos casos mais importantes e destacáveis por causa do volume deste trabalho (esta parte cabe no capítulo 2) – e segundo, pesquisar como esses postulados e teorias se realizam num romance de Cristovão Tezza. Se alguém me perguntasse por que escolhi este livro como ilustração do problema indicado acima, eu responderia que a ordem dos fatores é inversa: a leitura do *Breve espaço entre cor e sombra* levou-me, com a sua qualidade visual, à reflexão sobre as fronteiras entre artes. É um livro único, incrivelmente sugestivo e interessante, que entre palavras resguarda as cores, luzes e sombras, figuras, vozes, imagens, fantasmas e mesmo quadros, uma pinacoteca dos quadros vivos; e tudo isso apenas com palavras, mas com palavras que, como queria Carlos Drummond de Andrade, têm mil faces e entre elas escondem a chave.

O capítulo 1 está dedicado à figura do escritor, incluindo uma nota biográfica e uma breve apresentação da sua obra; e os capítulos 3, 4 e 5 abrangem uma análise das idéias, figuras, estratégias e procedimentos que o autor utilizou para fazer o espaço entre palavra e imagem verdadeiramente breve e às vezes, fazer as fronteiras entre elas praticamente desaparecerem.

Capítulo I

CRISTOVÃO TEZZA – VIDA E OBRA

Cristovão Tezza chegou a entrar na Marinha Mercante para realizar um sonho: queria seguir os passos de Joseph Conrad que escreveu boa parte dos seus livros viajando de barco pelo mundo. Mas não agüentou a dureza do curso preparatório e falsificou a assinatura da mãe para conseguir voltar do Rio para Curitiba. Sorte da literatura. ”¹

1. Nota biográfica

De facto era sorte de literatura! Ficando em Curitiba Cristovão Tezza chegou a realizar seu sonho e tornar-se um escritor conhecido no Brasil, constituindo uma “referência obrigatória” no universo da literatura brasileira contemporânea². Nascido no dia 21 de agosto de 1952 em Lages, SC, Cristovão Tezza, além de escrever livros de ficção, trabalha como professor de português na Universidade do Paraná em Curitiba; é autor de artigos de crítica e de livros didáticos.³ Não foi exatamente fácil ou simples o caminho de sua vida. Tezza já fez um pouco de tudo: trabalhou como joalheiro, viajou de mochila pela Europa fazendo parte do movimento *hippie*, desenvolveu experiência como actor, director, contra-regra e iluminador no grupo teatral dirigido por Wilson Rio Apa, além de ser autor de peças teatrais. As suas primeiras experiências da criação literária datam dos seus 13 anos

¹ NAME, D. *Quadros e crises do novo livro de Tezza*. In: O GLOBO, Rio de Janeiro, 15/04/98, p.1.

² FILHO, R.E. *Uma pintura do mundo*. In: A TARDE, Salvador, 19 de setembro, 1998, p.4.

³ Em relação a este assunto, os dados biográficos, se não foram marcados de outra forma, provêm de FARACO, C. A. e BERNARDI, R.M. (Org.) *Cristovão Tezza*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

quando escreveu seu primeiro livro de poesias. Infelizmente, aqueles poemas não se conservaram embora o jovem Cristovão, textos na mão, tivesse percorrido redacções dos jornais procurando possibilidade para publicação. Contudo, aquelas provas precoces do desejo de escrever marcaram fortemente o desenvolvimento de sua personalidade e, como diz Rosse Marye-Bernardi fortaleceram-lhe “a certeza do *ser escritor*.”¹ Bernardi comenta que Tezza foi um “típico representante da geração dos anos 60 – uma geração que acreditava nos sonhos, desejava mudar o mundo e fazia opções por formas alternativas de vida.”² Na sua produção inicial, Tezza foi fortemente influenciado pela postura artística e ideológica de Wilson Rio Apa, o director do *Centro Capela de Artes Populares*. Em 68, integrou-se a essa comunidade e se tornou, ao lado de Rio Apa, um dos autores teatrais do grupo, o qual naquela época montou algumas peças de sua autoria. Foram *Monólogo do amanhã*, *Os confinados* e *O sétimo ensaio*. O mais importante daquele período, mais do que os trabalhos em si, que ele próprio considera modestos, mas as características que marcaram a sua visão artística: o conjunto dos saberes e aptidões adquiridos através da prática teatral propiciaram a capacidade da síntese, valorização da visibilidade e domínio do diálogo. Tezza ia desenvolvendo essa habilidade de unir as impressões visuais (trabalhando nas descrições com dedicação e afinco), sensuais e auditivas (levando até a perfeição os diálogos) ao longo da sua produção até a maturidade dos últimos romances.

É especificamente essa qualidade de seu texto que me estimulou a escrever a minha monografia de licenciatura sobre um dos seus romances, aspecto que será desenvolvido melhor no capítulo seguinte.

Os primeiros romances de Tezza, concluídos entre 1970 e 1972, foram implacavelmente destruídos. Assim, nunca chegaremos a conhecer *O papagaio que morreu de câncer*, *A televida* e *A máquina imprestável*. Naquela época, ainda, Cristovão escreveu outro texto, afectivamente guardado, que falava sobre a vida da comunidade. Esse, sob um título sugestivo de *Sopa de legumes*, foi povoado por *hippies*, marginais, desocupados que se uniam no grupo dirigido por Rio Apa.

¹ BERNARDI, R.M. *A construção de um escritor*. In: Gomes, R. (Org.). *Cristovão Tezza*. Ibid., p.5.

² Ibid.

Naquele texto o aspecto essencial era o riso e a autocrítica, um humor único que determina a narrativa de Tezza.

A participação no grupo de Rio Apa foi interrompida duas vezes: em 1971, Tezza, atraído pelo *canto da sereia*, chegou, como já citei, a entrar na Marinha Mercante, o que lhe afastou por algum tempo do teatro; já uns anos mais tarde, resolveu estudar em Coimbra. Infelizmente a sua viagem para Portugal coincidiu com a Revolução dos Cravos e a Universidade estava fechada. Assim, o jovem Cristovão aproveitou a estadia em Europa para percorrê-la e durante um período se fez trabalhador clandestino em Alemanha para poupar dinheiro para viajar.

Em 1976, novamente em Antonina, abriu uma pequena joalheria que nomeou, no homenagem a um poema de Lorca “Cinco em ponto”. Marye Bernardi considera este facto (o de Tezza se tornar joalheiro) ser uma afirmação de certa analogia entre a sua curiosidade pelos mecanismos delicados e precisos e a paixão pelos mecanismos das acções humanas que constituem a tônica maior de sua narrativa.¹ Mas era a época quando, como diz Tezza numa entrevista publicada pela *Gazeta Mercantil*², já começava praticamente o fim dos relógios mecânicos, por causa da popularidade dos relógios a quartz. Por isso, Tezza foi obrigado de fechar a sua loja.

Às vésperas de se casar, consertados todos os relógios da cidade e fechada a loja, como brinca o artista, ele foi para o Acre, onde começou a trabalhar com o irmão num escritório de advocacia e dar aulas num “cursinho”, e além disso, entrou no curso de letras da Universidade do Acre. Depois de um ano, Tezza conseguiu uma transferência para o Paraná, trasladou-se para Curitiba e matriculou-se na Universidade Federal do Paraná. Nesse mesmo ano teve o seu primeiro texto publicado na antologia *Assim escrevem os paranaenses: Os telhados de Coimbra*. Aqueles anos de estudos foram cruciais no que se refere ao conhecimento científico, aprofundamento de teorias e técnicas que até aquele momento eram apenas intuídas; foi também naquele tempo que Tezza descobriu definitivamente a prosa como a sua linguagem. Em breve, publicou *Gran Circo das Américas, A cidade inventada e*

¹ BERNARDI, R.M. Op.cit., p.6.

² VILAS BOAS, S. *Pacato cidadão curitibano*, In: *Cuaderno da Gazeta Mercantil*. São Paulo, 23 de Fevereiro, 1998. p. 4.

escreveu *O terrorista lírico*, *Ensaio da Paixão* e *Trapo* que esperavam na gaveta para serem publicadas. Para sobreviver, optou pela vida académica, inscrevendo-se no Curso de Pós-Graduação em Letras na UFSC, coroadado com uma dissertação sobre a obra de Rio Apa, que, de certa forma, mostrava a possibilidade de a arte poder conviver com a ciência. Depois, em 1986, retornou a Curitiba, contratado como Professor de Língua Portuguesa na UFPR onde segue trabalhando até hoje.

2. Produção científica

Trabalhando como professor de português e escrevendo ficção Cristovão não perdeu de vista a pesquisa científica, participando de alguns eventos culturais, ou como escritor, ou como teórico de literatura. Um exemplo de evento em que participou como escritor foi o Encontro de Escritores de Língua Portuguesa organizado cada ano pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da UnB e pelo instituto Camões da Embaixada de Portugal.¹ Cristovão foi convidado como um dos palestrantes na Segunda Edição desse evento que teve lugar 25 de Outubro de 1999, junto com outros nove escritores de quatro países: os portugueses, Augusto Abelaira, Helder Macedo e Luís Filipe de Castros Mendes, o moçambicano Mia Couto, o angolano Pepetela e os brasileiros Sérgio Sant'Ana, Luís Antônio de Assis Brasil e Ana Miranda. Além dos escritores, no Encontro sempre estão presentes os especialistas em língua e literatura de diversos estados e universidades; e a promoção da literatura realiza-se através dos discursos, debates, palestras mas também de formas artísticas.

O director do Instituto de Camões, Rui Rasquilho declarou para a GAZETA MERCANTIL que a ideia de promover estes encontros anuais surgiu quando – depois de José Saramago ter recebido o Prémio Nobel em 1998 – começou um grande interesse em relação ao seu trabalho e a partir daí, os

¹O objectivo desse evento é aproximar as literaturas lusófonas e divulgar no Brasil literaturas que provêm de outros país de expressão portuguesa. Para mais detalhes sobre o Encontro veja artigos: PAGANINI, J. *Encontro aproxima literaturas de língua portuguesa*, In: *Jornal de Brasília*. Brasília, 24 de Outubro, 1999. *Dez consagrados na língua mãe*, In: *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 25 de Outubro, 1999.

responsáveis do ICA perceberam que o público brasileiro pouco conhecia da produção literária de Portugal e dos países africanos e asiáticos de expressão portuguesa.

Na área especificamente teórica, Cristovão tornou-se um dos especialistas brasileiros sobre a obra do filósofo russo Mikhail Bakhtin. A obra de Bakhtin foi sempre de grande interesse para Cristovão e chegou a ser o tema de seu doutoramento. Sua tese – *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* – defendida na USP em 2002, foi publicada pela Editora Rocco, no ano seguinte, recebendo uma ótima fortuna crítica. Em 2003, Cristovão fez a palestra de abertura da X Conferência Internacional sobre Bakhtin, congresso que se realizou em Curitiba. Esse Congresso, que ocorre de dois em dois anos, teve sua edição anterior, a de 2001, realizada na Polônia, sob o patrocínio da Universidade de Gdańsk, contando também com a presença do escritor.

3. A ficção – grande paixão de Cristovão Tezza

Na já citada entrevista publicada na Gazeta Mercantil¹, Tezza confessou que não imagina viver sem escrever. O acto de escrever é para ele como um ritual cujo objectivo é discutir com a vida. O autor desempenha este ritual com rigor e disciplina, cada dia das 14h às 18h, escrevendo com esferográfica em papel segunda via. Cada tarde costuma lhe render “um palmo de texto” no máximo². O facto de o autor nunca ter pressa na sua produção literária parece explicar a perfeição e carinho com que ele tem tratado cada palavra dos seus romances. Romances que, durante a sua participação no grupo de Wilson Rio Apa, o escritor considerava “productos artesanais”. Naquela época, o teatro era para muitos um tipo de “vida alternativa”. Cristovão confessa: “Nosso propósito era levar uma vida quase medieval, trabalhando artesanalmente. Como não produzo objetos e sim histórias,

¹ VILAS BOAS, S. Op.cit. p. 4.

² Ibid., p.17.

acabo sendo parte do que faço.”¹ É interessante saber quando começou esta necessidade para “fazer histórias”. Para isso, devemos voltar à experiência da viagem pela Europa. Tezza tinha jogado a mochila nas costas e num certo dia, atracou em Frankfurt levando na mão uma máquina Olivetti portátil. O escritor descreve a esquisita sensação que sentiu durante o primeiro contacto com a língua alemã. Trabalhando num hospital inventou a palavra “mais duradoura” (diz ele, brincando) de sua vida: “Libstrasshoffblüesdramgstderr”. Na verdade, essa palavra não existe e foi apenas um producto que surgiu da imaginação de quem não conhece alemão e junta radicais verossímeis: libs, hoff, dramg, derr, colocando todos numa palavra. Cristovão explica: “Recebi até elogio de um professor de alemão, que riu da construção e disse: ‘parece que existe!’ Dado o impacto que os escritores sentem com as palavras, acho que naquele momento nasci como escritor.”²

Mencionei acima que Cristovão Tezza tem umas certas “regras” que cumpre sempre criando seus romances: as do tempo, lugar e os instrumentos que utiliza. Contudo, um dos seus romances, *Uma noite em Curitiba* foi escrito em condições diferentes. Em 1994 o escritor foi convidado pela Art-Omi Foundation - Ledig House para passar dois meses nos Estados Unidos como escritor-residente.³ Foi, sem dúvida, uma experiência frutífera para o escritor que podia escrever o seu décimo romance num casarão rodeado de neve, nos arredores de Nova York acompanhado por um romancista eslovaco, uma americana e um tradutor alemão.

Cristovão Tezza costuma escrever o romance num só período e submeter o texto a um período de “descanso” para ser reescrito logo retirando os excessos. O esmero com que o escritor trata cada obra sua merece elogios e tem sido premiado com o elogio dos críticos e um crescente interesse dos leitores; assim não admira que a partir da edição de *Trapo*, romance que o lançou nacionalmente, ele nunca mais teve problemas em conseguir publicar seus livros. Muitos deles tiveram mais de uma edição, como *Trapo*, lançado originalmente pela Brasiliense em 1988 (reeditado ainda quatro vezes mais), *A suavidade do vento*, *Uma noite em Curitiba*

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Em relação a esse assunto veja: PACHECO, A.P. *Noite Curitibana inspira novo romance de Cristovão Tezza*. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 de Outubro, 1995. p. 2.

Juliano Pavollini e Ensaio da Paixão. A cronologia de sua obra de ficção é a seguinte: *Gran Circo das Américas* (1979), *A cidade inventada* (1980) – o seu único livro de contos que inclui textos escritos durante dois ou três anos e reescritos inúmeras vezes -, *O terrorista lírico* (1981), *Ensaio da paixão* (1986, 2ª ed.: 1999), *Trapo* (1988; 5ª edição,: 1995), *Aventuras Provisórias* (1989), *Juliano Pavollini* (1989, 2ª ed.: 2002), *A suavidade do vento* (1991, 2ª ed.: 2003), *O fantasma da infância*, (1994), *Uma noite em Curitiba* (1995, reeditado três vezes) e *Breve espaço entre cor e sombra* (1998).

4. Os personagens Tezzianos

Tezza escolhe para os seus protagonistas personagens que se encontram em momentos difíceis e se vêem obrigados a tomar importantes decisões capazes de mudar o rumo de suas vidas. O crítico e ensaísta Ruy Espinheira Filho disse sobre ele que Tezza é “capaz de desvelar aos olhos de leitor as mais variadas cores e sombras da alma humana”.¹ De facto, o aprofundamento de retrato psicológico das pessoas é um dos traços mais destacáveis da produção literária deste escritor. Entre personagens que povoam os seus livros encontramos indivíduos interessantes: um poeta suicida, um historiador que tenta reviver nas cartas um amor antigo, um condenado que rememora a história da sua infância, um pintor, *marchand*, um professor aposentado e muitos outros, retratados com tanta mestria e autenticidade que o leitor é capaz de suspeitar os personagens serem pessoas reais que vivem em algum lugar no mundo. Para mostrar a vida deles, o autor utiliza sempre uma estratégia que lhe permite apresentá-la no seu aspecto mais completo. Trata-se da técnica de empregar vários pontos de vista sobre um assunto, proporcionando ao leitor um distanciamento necessário no processo da visualização mental do retrato de um protagonista. Por isso, Cristovão Tezza aproveita nos seus romances formas como cartas, memórias de várias pessoas relembrando a mesma situação, diálogos

¹ FILHO, R.E. Op.cit., p. 4.

em que personagens comentam outros, que servem de contraponto para a narração própria.

5. Curitiba – o cenário dos romances.

Cristovão Tezza adotou para o cenário dos seus romances a cidade de Curitiba, onde mora desde os sete anos de idade. A capital do Paraná foi descrita pelo escritor como “uma senhora bastante reservada, muito consciente do seu espaço, entre as casas, as árvores e as pessoas.”¹ Esta cidade é considerada também a capital ecológica do Brasil e além disso “berço de uma das maiores e mais recentes literaturas brasileiras”, como diz Jéferson Assunção.² Não é sem razão que costuma-se chamar assim a capital deste estado porque ela está representada na literatura brasileira com nomes como Dalton Trevisan, Valêncio Xavier ou Paulo Leminski. Cada um desses autores tem a sua própria visão da cidade, mas acho que cada um dos escritores citados concordaria com que é uma cidade literária, como diz Cristovão Tezza, que assim comenta o parentesco entre ele e os outros três escritores citados:

*Curitiba é uma cidade literária. E tem um contraste básico: é, urbanisticamente, talvez a cidade mais moderna do Brasil, com uma população absolutamente conservadora. Sinto que Curitiba tem uma atmosfera diferente, que traduzo somente em minha ficção. Devo muito do que escrevo a esse impalpável universo curitibano, que domina em pouco tempo qualquer pessoa que venha viver aqui, por mais resistente que seja. Acho que há um clima na cidade que está presente em meus livros. Entre os escritores que você citou há algumas características em comum, sim. Curitiba nos convida à solidão, e isso está nos três e em todo o pessoal daqui.*³

¹ VILAS BOAS, S. Op.cit., p. 17.

² ASSUMÇÃO, J. *Novos ares nas letras*. In: *Diário de Canoas*. Canoas, 28 de Dezembro, 1994. p. 10.

³ ASSUMÇÃO, J. *Ibid.*

Esta característica do cenário dos romances do escritor pode servir, sem dúvida, como explicação de porque todos os seus personagens se caracterizam por uma estranha solidão, o sentimento de serem solitários e não compreendidos apesar de viverem rodeados por outras pessoas. Cristovão Tezza comenta também, na outra entrevista citada:

Creio que não somos habitantes de um cenário cultural definido, como mineiros e gaúchos, por exemplo. Não temos tampouco uma imprensa de qualidade. O que não se integra pela mídia não se converte em notícia, não aparece e, portanto, não existe.¹

6. Apresentação do Breve espaço entre cor e sombra²

O romance que é argumento principal do meu trabalho, *Breve espaço entre cor e sombra*, é o décimo livro que Cristovão Tezza publicou. O título sugere, de maneira poética, qual será uma das preocupações do romance: a pintura. Efectivamente, o protagonista do livro, Tato Simmone, é pintor; um pintor jovem – de 28 anos de idade, solitário, desconhecido, mas ao mesmo tempo rico, independente e sem sentir depressão pela falta do reconhecimento público. Um retrato, digamos, bastante estranho, se pensamos sobre os famosos pintores que pela maior parte sofriam quer a frustração, a incompreensão da sociedade, quer problemas emocionais, desviações mentais ou outras doenças, mas sobretudo a pobreza e fome. Tato Simmone mora em Curitiba num apartamento espaçoso com um ateliê (a casa pertence a sua mãe, uma *marchand* que mora nos EEUU), tem poucos amigos; conhecemo-lo no dia do enterro do seu antigo mestre, Aníbal Marsotti, de quem se tinha afastado há tempo. Este é um dia muito importante para o desenvolvimento da diégese porque a participação do Tato no enterro desencadeia vários acontecimentos significativos: primeiro, é para o pintor a experiência da despedida do amigo morto e o momento em que ele decide nascer de novo, mudar o

¹ VILAS BOAS, S. Ibid.

² TEZZA, C. *Breve espaço entre cor e sombra*, Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

rumo da sua vida e da sua obra; segundo, nesta triste ocasião Tato conhece duas pessoas que serão eixos de duas intrigas na história. Uma delas é um *marchand*, Richard Constantin, e outra, uma mulher misteriosa, que também diz ser uma *marchand* mas cujo nome Tato nem conhecerá, e na sua mente vai chamá-la de vampira.

O encontro com Richard Constantin, que já conhece um dos quadros do Tato, dá início às conversas sobre a arte. Essas proporcionam ao leitor uma rede de informações sobre o estilo de Tato Simmone, mas nunca deixam clara a questão da qualidade desse pintor. Constantin é um homem de reputação suspeita; a mulher – a “vampira” que foi amante do ex-mestre do Tato –, é misteriosa, nunca diz claramente qual o seu objectivo, atrai e inquieta o pintor, que começa a enamorar-se dela. No entanto a mãe chama o filho pedindo-lhe um favor estranho: fazer uma investigação sobre um tal *marchand*, Richard Constantin... que dela tinha comprado uma cabeça falsa de Modigliani. Quem é quem?

Estas peripécias entrelaçam-se com fragmentos de uma carta longa de uma amiga italiana, uma mulher mais velha do que Tato, que ele conheceu em Nova York. Passou com ela apenas um dia, sem se dar conta de que despertaria uma grande paixão na mulher; além disso ela parece estar também envolvida na história da cabeça falsa! Não é tudo: alguém arromba três vezes o apartamento do pintor mexendo em tudo e buscando alguma coisa, aparece uma carta com ameaça, alguém destrói um quadro, o Tato não é capaz de compreender o mistério. A parte importante do romance forma também os “quadros-contos”, intrigantes narrativas que constituem um tipo de “descrição” dos quadros de Tato Simmone. Tecida assim, com uma meticulosidade e paciência de joalheiro, a história parece ser real e Tato Simmone chega a ser para o leitor um pintor verdadeiro que alguma vez criou os seus quadros tão sugestivamente apresentados por Tezza. O escritor deixou ao leitor mesmo “ver” todas as cenas, quadros, imagens e lugares, e isso graças ao seu dom de pintar com palavras. Efectivamente, a linguagem de Cristovão Tezza é incrivelmente visual, as descrições vivas, cheias de cores, jogos de luz e alusões às pinturas modernas. Apesar do complexo de intrigas tudo é claro e preciso, o livro lê-se como um roteiro que em cada página abre aos olhos do leitor um novo segredo

e novas imagens. O autor incluiu no romance também uma boa dose dos comentários acerca da arte e dos pintores famosos, mas fê-lo com tanta maestria que o livro não ficou sobrecarregado; assim, também para um leitor desinteressado pela pintura *Breve espaço entre cor e sombra* constitui um romance interessante e precioso. Essa qualidade pictorial de Cristovão Tezza é uma característica comum de toda a sua obra, o próprio escritor admite: “Meus livros são muito imagísticos(...) Eu escrevo o que vejo e vejo as cenas quando as escrevo”¹. Um dos personagens do livro, Constantin, de uma forma interessante traduz a convicção do escritor de que certos traços, como marcas características de um artista, serão sempre presentes, sempre reconhecíveis em cada trecho de obra:

*Não se surpreenda: as obras de arte também obedecem às leis do DNA. Um pedaço contém potencialmente todo o resto. (...) Eu acho que isso acontece com todas as artes. Na literatura, por exemplo. Kafka tinha o costume de não acabar os livros; não precisava. A parte contém previamente o todo. Já Dostoiévski, esse não tinha a menor idéia, pela manhã, do que escreveria à tarde – e no entanto, também nele o DNA é visível em cada linha.*²

Esta opinião, misturando poesia com ciência parece ser verdadeira também no caso do próprio Tezza: cada fragmento escrito por ele revela esta qualidade pictorial, demonstra uma riqueza de motivos e idéias que se visualizam na mente do leitor, sempre deixando uma pequena “janela” aberta, como se o escritor não nos dissesse tudo esperando nossa cooperação na recepção também. Milton José de Almeida comentou poeticamente esse dom de Cristovão Tezza referindo-se ao livro de contos *A cidade inventada*: “Os contos de Tezza dão a impressão de ensaios para projetos mais profundos, como um músico que toca aquelas peças de praxe, que apesar de simples, mostram a qualidade do instrumentista. Esperamos que ele chegue a nos dar um concerto.”³ *Breve espaço entre cor e sombra* é, sem dúvida nenhuma, um destes concertos esperados pelo crítico; um concerto tocado com sensibilidade, escrito com imagens, “pintado com cabeça”.

¹ CASTELLO, J. *Tezza discute utilidade da arte em romance denso*. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 de agosto, 1998. p. 4.

² TEZZA, C. Op. cit., p. 19.

³ ALMEIDA, M.J. *O insólito Tezza*. In: *Leia livros*. Nº 29. São Paulo, Out/Nov, 1980.

Capítulo II

BREVE ESPAÇO ENTRE PALAVRA E IMAGEM

*Ut pictura, poesis: erit, quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.¹*

1. O parentesco das artes – diferentes pontos de vista

A relação entre as artes foi sempre um argumento que preocupava os artistas tentando quer encontrar fronteiras entre as artes e constatar qual era mais completa, mais importante e perfeita quer demonstrar que existe uma união das artes que ocupam, em realidade o mesmo espaço e têm muitos pontos comuns. Essa discussão começa já com a *Ars Poetica* de Horácio quem chamou a atenção para o facto que as condições da recepção da poesia são semelhantes àquelas de uma obra de pintura. Os poemas como quadros podem ser admirados das distâncias diferentes, alguns precisam de mais luz, outras da meia-luz. Acrescenta que alguns poemas gostamos de “ver” muitas vezes e outros apenas uma. Essa semelhança das artes foi já antes indicada por Simonides de Cós. Ele nomeou a pintura – poesia muda e poesia uma pintura falante.²

A fórmula *ut pictura poesis* vivia em todos os séculos mantendo viva a discussão sobre a interpenetração das artes que sempre estavam de algum modo

¹ HORATIUS, *De Arte Poetica Liber*. In: *Opera*. Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1984. p. 307.

² PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: CULTRIX, 1982. p. 3.

relacionadas. Halina Brzoza no livro *Wielość sztuk – jedność sztuki*¹ destaca que na Idade Média, por exemplo, o factor que unia todas as artes (em Europa) era o espírito religioso. Ele fazia as diferentes disciplinas e formas de criatividade terem o mesmo fim: educar o povo numa forte consciência da união com Deus.² Assim, a pintura, escultura, arquitectura, todas as artes ganharam o estatuto das artes utilitárias; e por se dirigirem rumo ao mundo extraterrestre desenvolveu-se naquela altura o culto do ícone e o carácter simbólico das artes. A dignidade da iconografia sacra combinava-se com a música sacra e os cantos de coro, e além disso encontrava uma certa síntese com a expressão gestual e interpretação das alegorias e metáforas religiosas nas representações dos mistérios. Esta convenção icônica floresceu durante todo renascimento, mas evoluindo e procurando novas formas de expressão.

O invento talvez mais importante daqueles tempos, relacionado com a música, foi a idéia de contraponto – a arte de compor a música sobrepondo linhas melódicas a uma melodia principal ou conjugando, em planos diferentes, duas ou mais melodias de diferente natureza. Este fenómeno de contraponto em música deu princípio à polifonia nas letras, o que melhor se notava na criação das obras literárias que desenvolviam diversas intrigas como, por exemplo o *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Esta obra surpreende com a escala enorme de motivos e sentimentos assim como a estrutura meticulosamente construída por Ariosto.

No limiar dos séculos XVI e XVII na pintura europeia desenvolveu-se, a partir da Itália, o maneirismo que, passo a passo, estendeu-se também para as outras artes. Este estilo ainda não rompia totalmente com os termos do renascimento e na literatura caracterizava-se genericamente pelo emprego do vocabulário renascentista; os autores premeditadamente subvertiam as regras desse estilo procurando efeitos originais, formas complicadas e rebuscadas, criavam estruturas muito complexas e sofisticadas; na poesia, porém, revelavam a afeição dos poetas pela qualidade pictorial dos seus poemas, o que melhor expressam as observações feitas por Diderot na *Lettre sur les sourds et les muets*, a propósito da poesia

¹ BRZOZA, H. *Wielość sztuk – jedność sztuki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1986.

² *Ibid.*, p. 12.

“emblemática”. Diderot escreveu que a obra de um poeta é capaz de penetrar no ambiente dando vida a todas as letras, de modo que as coisas pronunciadas no mesmo momento chegam a ser imaginadas. Diderot sublinhou o efeito de uma forte emoção nos leitores que podem ver e ouvir uma “cadeia de idéias e de hieróglifos” que marcam o carácter emblemático da poesia.¹

O momento crucial para o desenvolvimento do pensamento sintético sobre a união das artes foi o ano de 1766, quando Gotthold Ephraim Lessing publicou seu *Laokoon. Sobre as fronteiras entre as artes*. O desenvolvimento de como as relações entre as artes foram concebidas ao longo dos séculos foi analisado por Seweryna Wysłouch no livro *Literatura a sztuki wizualne (Literatura e artes visuais)*.² Wysłouch sublinha o fato de Lessing ter constatado que ambas as artes são artes da imitação, contudo servem-se de matérias e signos diferentes, incompatíveis, portanto não é possível falar sobre qualquer união. Esse novo ponto de vista põe em discussão os traços comuns das artes e a visualidade da descrição. No entanto, o autor chama a atenção para as maneiras como essas restrições impostas pela matéria diferente podem ser vencidas. Esta maneira é a própria descrição do processo em que um objecto está a surgir, nascer. As teorias de Lessing, na época, eram revolucionárias e deram o início a uma visão renovada do assunto, influenciando pesquisas de muitos teóricos. Mas a partir desse momento, propaga-se a idéia da autonomia das artes sustentada pelos artistas do período de romantismo, quando se fixam os gêneros e disciplinas de arte. Porém, o romantismo proporcionou um novo ponto de vista sobre a síntese das artes, desenvolveu um pensamento chamado *correspondence des arts*, o que Starzyński chama a “teoria das correspondências estéticas”.³ Não era sem importância a obra dos artistas que directamente antecederam as grandes obras do romantismo. Destacam-se aqui os nomes de Johann Heinrich Füssli, que inspirava os seus inquietantes quadros na obra dos grandes poetas ingleses, como Shakespeare e Milton, que lhe

¹ Esta ideia de Diderot foi desenvolvida por PRAZ, M. Op.cit., p. 8. (O fragmento citado por Praz provem de DIDEROT, *Oeuvres complètes*, Garnier, Paris 1875, v. 1, p. 374)

² WYSŁOUCH, S. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN, 1994.

³ Para um desenvolvimento mais completo deste assunto, cf. STARZYŃSKI, J. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. (Nele o autor desenvolve o tema das semelhanças e influências entre música, pintura e poesia analisando os três grandes artistas do romantismo e suas obras.)

proporcionavam temas: fantasmas nocturnos, pesadelos, cenas obscuras e irrealistas. Mas também explorava as mitologias, especialmente a nórdica e a grega, donde tirava os motivos para os seus quadros. Outro artista que vivia no limiar dos séculos era William Blake, reconhecido tanto como pintor quanto literato; seus quadros sempre estavam muito ligados com as grandes obras da literatura – basta citar a seqüência inacabada das ilustrações que depictavam a *Divina Comédia*, de Dante, ou o seu quadro mais famoso, *Pesadelo*, onde vemos um cenário soturno, um monstro e um fantasma sobre a cama de uma mulher dormindo, o ambiente que já se desenvolvia no nascente romance gótico inglês.

Os artistas pré-românticos, sem dúvida, prepararam uma boa base para os românticos que embora reconhecessem as artes como integrais, ao mesmo tempo postulavam a “união em diversidade”; eles buscavam um fundamento único que se encontraria na origem de toda criação artística. Consideravam que uma obra de arte nasce da tal “idéia” e depois se concretiza numa respectiva forma artística capaz de causar todo tipo de associações com as “estructuras analógicas” que estão presentes no campo das outras disciplinas de arte.¹ Halina Brzoza sublinha que os românticos conheciam “de práctica” aquele fenómeno chamado em psicologia como “sinestesia”, ou seja “audição colorida”². Neste momento vem à memória o famoso *violon d’Ingres*, que passou a ser quase uma expressão proverbial denominando o facto de dispor uma pessoa de talento e inclinação por várias disciplinas artísticas. Sabe-se que Ingres, antes de chegar a ser um pintor reconhecido, tocava violino e era um músico muito dotado. Alguns críticos das suas obras encontram em certos traços do estilo de Ingres fortes ligações com a música, o que melhor destaca no seu gosto pela combinação dos contornos, um rebuscado ritmo linear³. É significativo que também Delacroix na juventude tocasse violino e apesar de abandoná-lo a favor da pintura, ele continuou sempre ser um grande entusiasta da música, facto que sem dúvida marcou fortemente a sua criação como pintor. Juliusz Starzyński cita uma famosa carta de Liszt onde o músico descrevia uma contemplação extática de Delacroix no momento de ouvir a música de Chopin. Liszt escreveu que o pintor

¹ Este assunto comenta BRZOZA, H. Op.cit., p. 28.

² Ibid.

³ STARZYŃSKI, J. Ibid., p. 27.

parecia ver e ouvir as fantasmas que se mexiam ao redor dele e, sem dúvida, imaginar já o modo de como pintaria aquelas cenas que estava a ver pela música.¹ Starzyński lembra que Delacroix e Chopin eram muito amigos e ele acha que esta amizade influenciou a obra de ambos os artistas. Ele também reconhece as semelhanças entre eles no quadro *Pietà* e na *Marcha Fúnebre*.² O crítico analisa o ar pesado e escuro das duas obras, a sensação da solidão enorme (que, aliás, era traço distintivo não apenas da obra, mas também da vida dos dois artistas), a tristeza intensa, o desespero, mas também a profundidade – que o pintor alcançou com a perspectiva e o jogo de luz, e o músico com esses tons baixos – o tempo lento e a ilusão de os sons suspenderem-se no espaço.

Como já disse, os românticos achavam que todo acto de criação baseia-se na mesma origem, na pura “idéia”, tem o mesmo início e só depois realiza-se numa das matérias das artes respectivas. Esta convicção foi já experimentada antes e deixou marcas na obra dos grandes clássicos alemães; descrevem-na muito bem as palavras de um grande amigo de Goethe, Schiller, que dizia:

*Na minha percepção falta, no início, qualquer objecto concreto e definido. Este obtém a sua forma só depois. O que aparece primeiro é uma particular, musical disposição da mente. O conceito poético surge depois.*³

Muitos dos artistas daquele tempo costumavam expressar seus sentimentos utilizando referências a todos os sentidos humanos. Assim, reconheciam não apenas o parentesco das artes, mas também a união dos sentidos na percepção dos objectos. Este estado de íntima e harmoniosa relação espiritual e afectiva resultava, entre outros, da agitada vida cultural, dos encontros de artistas, das amizades e influências que exerciam uns aos outros. Significativas são as palavras de Théophile Gautier

¹ Ibid., p. 11.

² Ibid., p. 68.

³ A citação vem após DEWEY, J. *Art As Experience*. A versão polaca: *Sztuka jako doświadczenie*. Trad. Andrzej Potocki. Wrocław: Zakłady Narodowe im. Ossolińskich, 1975. p. 233. (A tradução para o português é minha).

que em 1874 escreveu no seu livro de memórias (chamado por Starzyński a “legenda de ouro” do romantismo¹):

*Essa intromissão das artes plásticas na poesia era uma das marcas características da nova Escola, permitindo compreender porque os seus primeiros adeptos recrutavam-se antes por entre pintores que literatos. Assim, penetrou na linguagem e lá ficou um grande número de objectos, imagens e comparações que antes eram considerados como impossíveis de serem expressadas por palavras. (...) Naquela época a pintura irmanava com a poesia. Os artistas liam poetas e os poetas visitavam artistas. Os livros de Shakespeare, Dante, Goethe, Byron e Walter Scott encontravam-se tanto nos ateliês dos pintores como nos gabinetes dos escritores.*²

Os modernistas continuaram a idéia da união das artes. Isto é visível sobretudo nos simbolistas. Este período, entre outros, foi analisado por Mario Praz no livro *Mnemosyne. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*.³ Praz sublinha vários exemplos que ilustram esta idéia no trabalho de diversos artistas. Como os mais destacáveis ele cita o poema de Baudelaire *Correspondances*, a teoria das cores dos sons expressada por Rimbaud no soneto *Les Voyelles*, onde aparecem sons coloridos. Os artistas pós-românticos, porém, tinham a visão do processo criativo já diferente dos românticos: não partiam da idéia até a imagem e ao ambiente musical; eles consideravam a própria música como a fonte do clima emocional, como a “forma interior” da palavra.⁴ No entanto, os músicos, como destaca Halina Brzoza, freqüentemente procuravam inspiração nas experiências que lhes trazia a pintura; cores e figuras davam início às grandes obras da música tais como poemas sinfônicos de Wagner, Claude Debussy ou Mieczysław Karłowicz.⁵ O primeiro achava que “só quando o olho e orelha se apóiam um ao outro” pode

¹ STARZYŃSKI, J. Op. cit., p. 10.

² Citação vem após STARZYŃSKI, J. Op.cit., pp. 10-11. (Starzyński citou o fragmento de Gautier, *Histoire du romantisme*. Paris, 1874, pp. 14 e 204; a tradução é minha.)

³ Na minha pesquisa utilizei a edição polaca deste livro, traduzido por Wojciech Jekiel: PRAZ, M. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981 e a edição portuguesa: *Literatura e artes visuais*. São Paulo: CULTRIX, 1982.

⁴ Assim procediam no trabalho poético A. Rimbaud, S. Mallarmé, A. Bielyj, A. Błok e outros, cf. BRZOZA, H. Op. cit., p. 31.

⁵ Ibid.

aparecer lugar para “um completo homem de arte”.¹ Wagner era criador da concepção de um “teatro sintético” que pretendia unir diversas disciplinas de arte, realizando as regras da harmonia que ele entendia como “sinfonia polifônica”.² O músico estaria então, contente se pudesse saber que depois da sua morte os artistas continuaram a sua idéia; o exemplo que, na opinião de Praz representa melhor a sintética aproximação das artes no início do século XX era o *Poema da Êxtase* op.54 de Konstantin Skriabin desempenhado em 1908 em Nova York com participação de dança, música, cores e cheiros.³

Na literatura contemporânea os escritores continuam a combinar a arte verbal com todo tipo de elementos provenientes do mundo da pintura. Aqui pode-se citar a interessante interpretação feita por José Saramago da pintura que representa a Crucificação, nas primeiras linhas de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. As maneiras como os escritores incluem os elementos pictóricos, ou mesmo reproduções das pinturas (caso de Mario Vargas Llosa e seu romance *Elogio de la Madrastra*) são diversas e deixam para os autores um vasto terreno para realização dos seus experimentos que cada vez mais surpreendem os leitores, às vezes também facilitando a recepção do livro ou criando “marcas” que fazem certos livros reconhecíveis já desde a primeira vista de olhos. O bom exemplo deste caso é *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, que inclui desenhos do escritor em cada edição do livro. Daí, seja qual for o idioma, o lugar do mundo, sempre reconheceremos o “rapazito extraordinário” pedindo para lhe desenharem uma ovelha, também nunca confundiremos com um chapéu a imagem de uma jibóia opaca a digerir um elefante. Este tipo de relação entre palavras e imagens é, sem dúvida inesquecível e único.

¹ Citação vem após BRZOZA, H. Op. cit., 31.

² Ibid.

³ Citação vem após PRAZ, M. Op. cit., p.29.

2. *Transmutation*

Nos tempos presentes, tempos da “cultura visual”, cada vez mais observa-se o fenômeno de misturarem-se os gêneros, aparecerem novas formas de transmissão; esse tema de artes irmãs parece gozar de grande voga cada vez mais. Irmãs que Bernard Vouilloux divide sob o ângulo do seu *support d’expression* em duas grandes categorias: inscritas no espaço e inscritas no tempo.¹ No primeiro grupo, Vouilloux diferencia aquelas que se referem ao espaço bidimensional (pintura, artes gráficas, fotografia) e aquelas do espaço tridimensional (escultura e arquitetura). “Irmãs” dependentes do tempo são, obviamente, literatura oral ou escrita e música. É importante também que algumas artes reúnem características das categorias acima indicadas. São, entre outras, teatro, ópera, dança, cine, história em quadrinhos. Vouilloux escreve:

*Dés l’instant où les possibilités ouvertes par ces modalités opératoires sont prises en compte, les “frontières” entre arts de l’espace et arts du temps se déplacent, se chevauchent et se brouillent. Ainsi, les objets architecturaux peuvent être réduits aux deux dimensions du plan ou de la reproduction photographique.*²

Vouilloux cita apenas uma das possíveis situações quando o mesmo conteúdo está expressado pelos códigos diferentes: palavras, sons, imagens, gestos etc. Este tipo de transposição é chamado uma tradução intersemiótica que corresponde ao termo indicado por Roman Jakobson – *transmutation*.³ No meu trabalho interessa-me sobretudo o que Jakobson diz com respeito aos casos relacionados com o aspecto visual da linguagem verbal. Jakobson, no ensaio *On Linguistic Aspects of Translation*, investiga, entre outras, as situações quando as imagens criadas na mente do leitor estão condicionadas pelos aspectos lingüísticos que variam nos idiomas diferentes. Para apresentar melhor este fenômeno vejamos

¹ VOUILLOUX, B. *Les relations entre les arts et la question des “styles d’époque”*. In: BASILIO, K.B. (Org.) *Harmonias*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. p. 26.

² Ibid.

³ JAKOBSON, R. *On Linguistic Aspects of Translation*, In: SCHULTE, R. e BIGUENET, J. (Org.) *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago, 1992. p. 145.

um fragmento onde melhor explica-se a dependência que sofrem as representações mentais do simples facto de pertencerem ao gênero masculino ou feminino:

In Slavic and other languages where “day” is masculine and “night” feminine, day is represented by poets as the lover of night. The Russian painter Repin was baffled as to why Sin had been depicted as a woman by German artists: he did not realize that “sin” is feminine in German (die Sünde), but masculine in Russian (грех). Likewise a Russian child, while reading a translation of German tales, was astounded to find that Death, obviously a woman (Russian смерть, fem.), was pictured as an old man (German der Tod, masc.). My Sister Life, the title of a book of poems by Boris Pasternak, is quite natural in Russian, where “life” is feminine (жизнь), but was enough to reduce to despair the Czech poet Josef Hora in his attempt to translate these poems, since in Czech this noun is masculine (život).¹

O principal interesse de Jakobson neste ensaio foi a questão de tradução interlingüística. Vemos, no entanto, que ela está obviamente ligada com um aspecto da eventual tradução intersemiótica, ou *transmutation* – utilizando o termo de Jakobson – dado o facto da inseparável participação do conteúdo não-verbal no acto de traduzir um texto de um idioma para outro. Em certo sentido Jakobson continua o pensamento de Benedetto Croce que considerava impossível qualquer tradução, achava cada tradução ser uma nova expressão. Porém, a posição de Jakobson frente a esse assunto não é tão extrema como a de Croce que excluía eventual discussão sobre o parentesco das artes.² Contudo, inumeráveis exemplos que comprovam aquele parentesco e o puro facto do conceito da união das artes estar enraizada na mente humana já desde antiguidade, conduzem Mario Praz para a conclusão: “Deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado”³. Praz acrescenta também que nesta necessidade do homem explorar essa relação pode-se ver um dos meios para chegar “mais perto de todo o fenómeno da inspiração artística.”⁴

¹ Ibid., p.150.

² Citação vem após PRAZ, M. Op. cit., p.32.

³ PRAZ, M. Ibid., p.1.

⁴ Ibid.

3. Diversidade de matérias e signos com que se servem as artes.

O debate sobre a tradução intersemiótica conduz a discussão na direção das diferentes matérias e tipos de signos que caracterizam os códigos das artes respectivas. Para olhar esta questão mais de perto precisamos voltar uma vez mais para Lessing e o seu *Laokoon*, onde o autor faz uma análise dos signos da arte poética e da pintura. Lessing dizia que as diferentes matérias exigem diferentes signos. Os signos da pintura são figuras e cores no espaço enquanto aqueles da poesia formam sons articulados no tempo. O autor do *Laokoon* chama os signos da pintura naturais (alem. *natürliche Zeichen*) e os da poesia voluntários/arbitrários (alem. *willkürliche Zeichen*)¹. O facto de os signos e as matérias serem diferentes era o principal argumento que, segundo Lessing, demonstrava o lado incompatível das artes. Contudo, Lessing sustentou a sua teoria servindo-se dos exemplos que lhe foram proporcionados pela pesquisa na arte conhecida naquela época. Mais tarde, a humanidade conheceu maneiras e correntes na pintura que questionaram o raciocínio de Lessing. As pinturas criadas sob a influência do impressionismo podem ser um bom exemplo. Se seguirmos a idéia de Lessing sobre os signos naturais na pintura, como então seriam percebidas as pequenas manchas de cores que o olho de espectador identifica como folhas de uma árvore? Na procura da função mimética dos detalhes num quadro seríamos capazes de reconhecer no amontoado de pinceladas a Sé de Rouen? É óbvio que seria muito difícil e, com certeza nunca teríamos pensado que a idéia do pintor foi “copiar” meticulosamente as imagens vistas em realidade por nossos olhos. Essas características convencem-nos de que para compreender qualquer obra de arte – ou mais amplamente, qualquer comunicado – é preciso conhecer o código. Seweryna Wysłouch no já citado livro refere um experimento descrito por C. Wilson no livro *Outsider*:

¹ BIAŁOSTOCKA, J. Introdução para: LESSING, G. E. *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Ibid., p. xii.

T.E. Lawrence dizia que quando mostrou aos Árabes seus retratos, feitos por Kennington, a maioria deles [dos Árabes] nem reconheceram que eram imagens de pessoas; olhavam atentamente os desenhos, lhes davam voltas, miravam de cima para baixo e finalmente arriscaram opinião que um dos desenhos representava um camelo porque o traço da mandíbula lhes lembrava o arco de uma bossa! (...) Devemos dar-nos conta de que, no fundo, um quadro é uma composição abstracta de linhas e cores – e para essas linhas e cores explicarem-se como um ser humano ou como um pôr do sol, é preciso um esforço mental.¹

Este aspecto da relação entre *signifiant* e *signifié* desenvolve Izydora Dąmbska, também citada por Seweryna Wyślouch, sublinhando que essa relação não é natural mas convencional². Ela constata que a pura semelhança não é suficiente para o signo e objecto designado serem associados. O seu significado depende da convenção, de um acordo entre pessoas, assim como a cor branca no mundo europeu associa-se com o véu e vestido de noiva, e daí com alegria e início de uma vida nova, e no entanto, em certas culturas esse mesmo branco é cor de luto, da mortalha. Esta concepção corresponde ao que Bakhtin postulava no seu trabalho *A palavra na novela* quando sublinhava que a palavra – sendo signo na literatura – nunca será um fenómeno virgem.³ A palavra não pode ser examinada fora do contexto como queria Saussure. Quer dizer, ela sempre contém a “história de contextos” em que tem sido utilizada. Cada palavra guarda em si a memória das situações nos que apareceu antes. Daí a conclusão que as palavras não só entram na interação com as palavras “vizinhas” do texto mas também estendem o seu campo semântico entrando no diálogo com os seus antigos usos.⁴ Por isso, para decifrar os signos sempre é preciso ter um certo conhecimento da cultura, ou do contexto social. Este raciocínio segue Roland Barthes – embora partidário da escola estruturalista – no seu debate sobre o funcionamento dos signos (1962).⁵ Seguindo a linha desse raciocínio pode-se concluir que puras citações dos nomes – por exemplo dos artistas conhecidos para visualizar melhor o estilo de um outro artista – são, de

¹ WILSON, C. *Outsider*. Kraków, 1959, p.371 (a tradução desse fragmento é minha)

² Citação vem após WYSŁOUCH, S. *Op.cit.*, p. 66.

³ Citação vem após MITOSEK, Z. *Teorie badań literackich*. Warszawa: PWN, 1995. p. 271.

⁴ Em relação à concepção do diálogo, cf. MITOSEK, Z. *Teorie badań literackich*. *Ibid.*, pp. 272 – 274.

⁵ BARTHES, R. *Znak w wyobraźni*. Trad. Janusz Lalewicz. In: BARTHES, R. *Mit i znak*. Warszawa: PIW, 1970. pp. 266-268.

certa forma, invocações dos signos e os próprios nomes constituem estes signos. O aparecimento deles estende as fronteiras entre literatura e pintura apesar de não funcionar como criação “directa” das imagens. Este procedimento exige do leitor conhecimento da matéria à que se refere. A invocação do nome de um artista causa a invocação de todas as informações, das que esse nome – considerado aqui um signo – se “lembra”.

4. O simultâneo e o linear

Falando sobre as diferentes matérias e meios dos que dispõem literatura e pintura sempre encontramos o aspecto mais destacável nesta discussão: a oposição entre simultaneidade e linearidade, a primeira sendo atribuída ao visual e a segunda ao verbal. Certos teóricos costumam considerar a simultaneidade da imagem pintada como o traço que decide da melhor qualidade da pintura desde o ponto de vista da recepção de uma obra. Mas a descrição de um quadro não necessariamente deve ser coisa inferior ao próprio quadro, e a distinção entre qualidades do tempo e do espaço não é suficiente para tirar conclusões tão definitivas. Os aspectos linear e simultâneo de, respectivamente, um quadro e uma descrição estão pesquisados por Bożena Witosz no seu trabalho *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji (Descrição na prosa narrativa diante de outras formas de descrição)*.¹ Witosz chama a atenção para as características de ambas as formas de transmissão e para as limitações que delas resultam. A autora sublinha as limitações que aparecem tanto numa representação por meio de um quadro quanto em forma de uma descrição verbal. Um quadro costuma ser caracterizado pela simultaneidade de recepção. Contudo, sabemos que no momento de vê-lo nunca percebemos todos os seus detalhes. No primeiro momento a visão enfoca-se no elemento mais destacável, naquele que chama mais atenção, quer por causa de cor, de tamanho, de sua posição na tela quer por muitas outras razões que resultam da estratégia do autor. Falando de

¹ WITOSZ, B. *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. p. 83.

estratégia temos em conta todo o conjunto de meios usados conscientemente pelo artista para a consecução do seu fim. Esses meios não são casuais, ficam sob controle do pintor.

A mesma regra refere-se a uma descrição feita com palavras: sim, é linear, mas a ordem dos elementos que recebe o leitor também não é acidental. É o autor quem decide como os detalhes serão distribuídos na descrição. Contudo, como no caso do autor de um quadro, o escritor também não tem o controle absoluto sobre a leitura. Uma vez lido um fragmento do livro, o leitor sempre pode voltar para as palavras anteriores, repetir a leitura ou pará-la em qualquer momento para contemplar a imagem na sua mente. Assim, vemos que cada uma das formas tem algumas limitações – tanto em sentido figurado como literal – pois cada delas tem suas fronteiras: o início e fim para a descrição verbal e a moldura para um quadro. Contudo, o talento e um domínio da arte respectiva faz que o artista é capaz de superar as limitações.

Podia-se arriscar a opinião, que a simultaneidade de um quadro é apenas ilusória, como o é a linearidade de uma descrição verbal. Com esse ponto de vista concorda citado antes Vouilloux que dizia: *“Les mêmes processus cognitifs interviennent dans la perception des arts de l’espace. La supposée instantanéité qui caractériserait leur saisie perceptive est tout relative. D’une part, la saisie visuelle n’est jamais fixe et globale: elle se construit sur une multitude de parcours optiques.”*¹

Então se cada arte tem suas limitações, qual delas é mais completa? Qual é mais eficaz artisticamente, ou seja: qual provoca impressões estéticas mais intensas?

5. A função estética de uma obra de arte.

Assim temos passado dos aspectos formais que se referem às relações entre artes para a experiência estética que pode ser provocada pelas obras de arte. Para

¹ VOUILLOUX, B. Op.cit., p. 30.

isso é preciso voltar ao próprio termo “obra de arte” e investigar quais podiam ser os fins dela. Vamos a partir da pergunta fundamental: o que é obra de arte? Quem decide um quadro, um poema, um *concerto grosso* serem obras de arte e outros não? Os teóricos criam diferentes definições de obra de arte tomando em consideração vários critérios da classificação. No campo do contacto quotidiano com o mundo cultural, como diz Maria Gołaszewska, a obra de arte é compreendida como um objecto único que se diferencia dos outros objectos; o destinatário, porém frequentemente não se dá conta em que essa diferença consiste.¹ Segundo Gołaszewska, as obras que mais se distinguem de outras são as obras da arte “pura”, ou seja aquelas que não têm nenhuma função prática e servem apenas para serem contempladas, admiradas como um contraponto para a vida quotidiana.² Assim, como obras de arte podem ser denominados objectos tais como quadros, poemas, composições instrumentais, estátuas e muitos outros – tão diferentes na sua forma, maneira de realização e de percepção, que Gołaszewska sublinha que o termo pode ser amplo demais para ser claramente definido. A autora busca outro critério. Propõe considerar a origem da obra como a qualidade decisiva: assim, a obra de arte seria todo objecto criado por uma pessoa, onde se observa uma intenção artística e que realiza valores estéticos.³ Aqui também aparecem dúvidas: às vezes obras constituem resultado de uma ação de criação imprevisto pelo próprio autor. Então já não são obras de arte? E se não há possibilidade de comprovar qual foi a intenção do artista? Ou, pior ainda, se o artista não é conhecido? Ou o artefacto surgiu de pura casualidade? Gołaszewska vai mais adiante na busca da definição adequada e sublinha que é importante acrescentar que uma obra de arte apenas pode ter lugar no mundo de homem e está sempre envolvido numa situação estética. Finalmente, a autora formula uma definição seguinte: a obra de arte existe quando na consciência humana está concebida como um objecto que realiza o valor estético.⁴ Nesta definição, aparece o destinatário como factor imprescindível para uma obra de arte poder existir. Quantos espectadores precisa ter um quadro para podermos dizer que

¹ GOLASZEWSKA, M. *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN, 1984. p. 208.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p.209.

ele tem existido como um objecto estético? Um apenas seria suficiente? E um artista, quando está a pensar de um potencial quadro, contemplando-o com os olhos da imaginação pode ser chamado o espectador que viveu um sentimento da recepção de uma obra? O artefacto não existe mas, sim, o momento de emoção intensa para quem chegou a imaginar-se um quadro excepcional. Antonio Gaudi nunca chegou a terminar o seu monumental templo, ficaram os projectos, planos da construção, a inacabada Sagrada Família, porém, é uma das obras primas da arte arquitectónica. Com certeza, nós não saberemos nunca, qual era a “visão” do artista. Para cada um dos visitantes o Templo tem um aspecto diferente, exclusivo. Como dizia Ingarden, a obra existe tantas vezes quantos “actos de concretização” pode ter.¹ Ingarden introduziu o termo das lacunas que existem em cada obra de arte. No momento quando um leitor está a ler um romance, ele, mais ou menos conscientemente, vai preenchendo na sua imaginação todos os lugares indeterminados, ou seja as lacunas da obra. Seweryna Wysłouch no já citado trabalho desenvolve o pensamento de Ingarden, sublinhando que “cada obra da pintura pressupõe co-participação do espectador: conta com a sua complementação”.² Como já foi dito em referência aos signos, também para compreender uma obra é preciso um básico conhecimento da matéria, certa informação sobre o contexto, o campo cultural, social e histórico em que esta obra nasceu. Contudo, neste momento, trata-se não apenas da capacidade de identificar, decifrar o código para perceber o signo, mas de experimentar uma situação estética, provocada por estímulos de natureza diferente, que tocam todos os sentidos de uma pessoa. Neste momento cabe voltar uma vez mais à questão da percepção, aparentemente diferente no caso de literatura e de pintura. Vou referir-me, uma vez mais a Vouilloux e *Les relations*:

Si les modes de perception, visuels ou auditifs, sont aussi des actes cognitifs, un acte cognitif peut être purement “mental”. Il est tel, lorsque, orienté vers un objet sémiotique, il s’en saisit sans faire intervenir l’opération des sens externes. L’appréhension mentale de l’objet est alors indépendante de sa perception visuelle ou auditive, et donc de sa présence

¹ Sobre a teoria da concretização de obra, cf. INGARDEN, R. *Obraz i jego konkretyzacja*. In: INGARDEN, R. *Studia z estetyki*. v.2. Warszawa: PWN, 1958. pp. 98-104.

² WYSŁOUCH, S. *Op.cit.*, p. 17.

*phénoménale: c'est ce qui se produit lorsque nous nous représentons cet objet en mobilisant pour ce faire tout ce que nous en avons mémorisé. On voit quelle importance prend dans ce contexte la référence à l'ensemble d'expériences que recouvrent les anciens arts de la mémoire.*¹

Nesta situação a percepção de uma obra entende-se como um processo “interno” que tem lugar na mente humana. Neste sentido, o ponto de vista de Vouilloux é polémico com o dos pensadores que indicavam os códigos incompatíveis como factores que decidem sobre a impossibilidade da união das artes; assim, defendem a conclusão que uma descrição verbal de um objecto é apenas informação sobre o aspecto externo². Sem dúvida, pode-lo-ia ser caso não se tratar de uma verdadeira obra da arte literária. Analogicamente, um quadro de pouco valor, também pode ser recebido sem provocar um verdadeiro impulso estético.

¹ VOUILLOUX, B. Op.cit., p. 31.

² Um dos teóricos que defende esta ideia é Kleiner. Para um desenvolvimento mais completo dessa teoria, cf. WYSŁOUCH, S. *Literatura a sztuki wizualne*. Ibid., p.22.

Capítulo III

PINTAR COM CRÍTICA

1. Pintura de Tato Simone como objectivo do romance

Tato Simone é pintor, daí a necessidade do tema da pintura e da sua obra aparecerem no romance. É muito interessante a maneira como esse tema é introduzido na narração. Não é directamente que conhecemos os quadros do Tato, portanto já a partir do início sente-se uma forte presença do seu mundo artístico, o que é muito importante no processo do leitor formar uma ideia sobre o seu estilo. Então, se não se faz directamente, como se faz isso? Como já disse antes, o Tato encontra no enterro do seu mestre uma pessoa misteriosa – um *marchand* conhecido, Richard Constantin. Até aquele momento, Tato apenas tinha ouvido falarem dele e de sua suspeita reputação. Agora ele tem oportunidade de o ver com os seus próprios olhos. É Richard Constantin quem começa a conversa; ele parece já conhecer Tato ou pelo menos orientar-se quem ele era. No início a conversa é lacônica e nem muito amistosa; as palavras são intercaladas pelo ranger da manivela descendo o mestre na tumba. Com certeza não é uma dessas conversas “normais” – considerando tanto o momento quanto o lugar e as condições do encontro dos dois interlocutores. No início, Tato não presta muita atenção em Constantin; não o considera ser uma pessoa interessante, inclusivamente sente-se irritado por ele. Portanto, a interacção desenvolve-se e os dois personagens passam a voltar juntos da cerimônia do enterro, descendo a colina do cemitério envolvidos na conversa sobre pintura. Primeiro, ouvimos certos comentários de Richard Constantin acerca da pintura em geral e acerca dos quadros do mestre de Tato (Aníbal Marsotti) que acabou de ser enterrado. No enterro apareceu também uma mulher desconhecida

por Tato mas que o conhecia e lhe deu pêsames pela morte do mestre. Richard Constantin aproveita a situação para aludir à mulher – de quem Tato gostou – e ao mesmo tempo ele começa a falar sobre o estilo do Tato. Como são as primeiras palavras que caem sobre Tato como pintor – além disso da boca duma pessoa alheia que proporciona ao leitor informações preambulares sobre a obra do Tato - gostaria de citar aqui esse fragmento:

(...)Eu sou um homem observador, Tato; faz parte do meu trabalho. E aposto que no seu próximo quadro (se você vencer esse breve período de crise de imaginação pelo qual você está passando, uma crise normal, é claro, todo pintor passa por isso), aposto que você vai se fixar numa moça de preto jogando uma rosa no caixão de seu amante. Claro que você vai pintá-la no seu estilo, isto é, uma pequena imagem perdida numa constelação feérica de figuras. Uma espécie de Bosch relido por Lichtenstein, mas sem nenhuma assepsia. – Aqui ele baixou a voz e aproximou a cabeça: - Pelo menos num ponto o Aníbal tinha razão: você ainda é um pintor um pouco sujo, digamos assim.¹

As palavras de Constantin são surpreendentes tanto para o seu interlocutor como para o leitor que ainda não sabe nada da pintura do Tato e começa a conhecê-la pelas sugestões do *marchand*, sempre sabendo que podem ser apenas certas idéias que Constantin faz sobre Tato Simone; pois ainda não sabemos donde o *marchand* tirou suas informações. Constantin pretende ser um bom observador. De facto deve o ser para notar tão imediatamente (antes do próprio Tato) o interesse do pintor pela moça de preto, cujo nome nem conhece. Mais ainda: ele já imagina como a menina vai ser pintada pelo Tato no próximo quadro e diz que primeiro o pintor deve vencer o período de crise. A resposta do Tato é uma questão mais: *A menina com a rosa não me preocupa. Mas porque você falou em crise da imaginação?*² O Tato está tão emocionado pelo enterro do mestre que no início nem o surpreende o facto de um *marchand* conhecer qualquer coisa sobre ele. É preciso acrescentar que Simone nunca vendeu de verdade um único quadro. Porque “de

¹ TEZZA, C. Op. cit., p.17.

² Ibid.

verdade”)? Porque um quadro foi comprado pela sua mãe e, o pior de tudo, a mãe esqueceu-o no atelier do filho. Por isso, Tato Simone dá-se conta de ser um pintor totalmente desconhecido – mesmo assim na conversa com Constantin nem se lembra disso e entra no “jogo” que o *marchand* começou. No mesmo momento com o pintor no jogo entra também o leitor intrigado pelo conhecimento que Constantin tem acerca do protagonista. Tato também procura uma explicação mais simples desse facto atribuindo a certeza dessa opinião à “técnica batida da quiromante adivinhando a crise do consultante antes mesmo que ele abra a boca”.¹ Essa explicação tranqüiliza-o para um breve momento. Outra explicação que lhe vem à cabeça é a possibilidade de Constantin ter ouvido bastante sobre ele do Aníbal a quem conhecia bem. Logo seguem mais umas opiniões de Constantin e finalmente Tato não agüenta e pergunta se Constantin conhece a sua obra só dos comentários do Aníbal. Não acerta.

É interessante dizer neste momento que não conseguimos imediatamente a explicação acerca da fonte de informações de Constantin. Vai aqui uma das maneiras de Cristovão Tezza construir a suspense do romance. Isso não exactamente diz respeito ao argumento que estou a tratar agora, portanto vou limitar-me apenas a mencionar aquela qualidade do escritor, que serve de um componente significativo no processo de construir a intriga do livro. Basta acrescentar que depois de a pergunta ser pronunciada devemos “esperar” mais de uma página para receber a resposta concisa:

- Eu comprei um quadro seu.

Um choque.

- Mas eu nunca vendi um quadro! Quer dizer, vendi um para minha mãe, mas esse está lá em casa. Ou será que...

Era isso mesmo:

-Comprei do Aníbal.

Senti o frio da traição do amigo morto(...)²

¹ TEZZA, C. Op.cit., p. 18.

² Ibid., p. 21.

Assim o autor faz um passo mais no jogo com o leitor que começa a criar idéias preambulares sobre a obra de Simmone, mas todavia não foi permitido “ver” qualquer dos seus trabalhos. Para isso o leitor deverá esperar até o capítulo seguinte, mas entretanto o autor dá-lhe algumas pistas para concretizar a imagem do quadro através dos comentários de Constantin. Isto não acontece imediatamente, como é de esperar: as seis páginas seguintes ocupa uma conversa sobre a arte, os pensamentos de Tato (a narração segue em primeira pessoa) sobre outros pintores famosos e anedotas das suas vidas e também explica-se o que mais inquietava Tato: qual era o quadro que tinha comprado Constantin? Constantin aclara que comprou o *Crianças*, um quadro que Tato tinha oferecido ao Aníbal. O pior de tudo é que Aníbal com mestria tirou a dedicatória de Tato fazendo “um perfeito exercício de falsificação”¹. O autor aproveitou o momento de Constantin falar da dedicatória para incluir já algumas informações sobre o próprio quadro:

*Ele conseguiu o tom exato, aquele verde escuro mesclado com magenta; é como se a tua pincelada prosseguisse exatamente, pêlo a pêlo, na pincelada dele. Um trabalho de mestre.*²

Este fragmento tem um significado duplo: de um lado, Simmone sente-se magoado pela traição do mestre que tocou no ponto mais sensível de um artista, quer dizer falsificou um fragmento do quadro para apagar uma dedicatória do amigo e vender o quadro pelo “meio aluguel” como explica Constantin; de outro lado, Simmone vê-se comparado uma vez mais com o seu mestre, com quem rompeu contactos para livrar-se dele. O discípulo nunca pode se livrar completamente de influências do seu mestre, isto constitui para um leitor escrupuloso também uma certa indicação quanto ao estilo do Tato (como ao longo da narração também estamos postos frente a vários quadros do próprio Aníbal). Esta comparação é tanto mais importante quanto Simmone deseja separar-se da área de influência do seu

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 27.

² Ibid.

mestre, mesmo depois de morto. Ele marca o dia do enterro como o início da sua nova vida, da mudança do rumo e dos valores.

Voltando ao quadro *Crianças*, deve-se admitir que o puro facto de ele ser comprado por um *marchand* conhecido já tem algum peso e tanto mais provoca a curiosidade do leitor para conhecê-lo melhor. A curiosidade do leitor pelo quadro coincide com essa do Tato pela crítica dele. Constantin chegou a ganhar certa admiração e simpatia nos olhos do pintor que não se sente diminuído nem desprezado nas palavras do *marchand*; no contrário, considera que finalmente conseguiu encontrar um crítico competente e objectivo (no grau máximo possível da objectividade). Então, depois de uma breve conversa sobre a pintura o Tato pergunta quais as impressões de Constantin provocadas pelo quadro. Vejamos a resposta do crítico:

(...) a concepção do seu quadro é grande, mas a realização é falha. Você tem um mundo próprio, mas ainda não tem linguagem. A pincelada, quando acerta, brilha: o carro esmagado no centro da tela é brilhante, uma figura de mestre; eu sei o quanto é difícil botar um automóvel num quadro. Um carro é um objeto desengonçado, horroroso, sem saída, e os grandes artistas tendem a ignorá-lo. Você conhece algum automóvel pintado por Picasso? (...) Pois bem: o teu carro esmagado é ótimo, ele de certa forma dá a dimensão do quadro e é o eixo espacial, impossível não olhar para ele, tudo converge para ele, no truque das velhas e boas linhas da perspectiva antiga. Mas você é um pintor preguiçoso, Tato; você pintou o carro e ficou com preguiça de fazer o resto. Com um detalhe: você é um ótimo desenhista, e isto pode estragar a tua pintura, pelo conforto da facilidade do traço. O menino voando é um pasticho; depois de Chagall, ninguém mais consegue voar com naturalidade. (...) cada criança ali tem uma marca registrada, do Botero (aquela menina gordinha) ao Picasso (o garoto de duas cabeças); mas o que podia ser uma citação, digamos, elegante, se transformou numa colagem preguiçosa, óbvia, numa brincadeira pretensiosa. O quadro perde o rumo. (...) O adulto, aquela figura a esquerda, lembra?, é horroroso. Ele destrói o quadro. Não é a questão da perspectiva, que, como eu disse, está bem resolvida (...) é a questão do

*equilíbrio dos volumes. A gente tem vontade de ir à parede e ajeitar a moldura na vertical, e no entanto ela já está na vertical!*¹

A maneira de como o quadro foi comentado provoca no leitor a tentativa de visualização dele, de situá-lo no universo da pintura moderna. Constantin não fez a descrição tradicional do quadro, limitou-se apenas a enunciar certas opiniões sobre alguns aspectos que captaram a sua atenção. Acho que frente à comparação com qualquer descrição, as alusões que ele fez são ainda mais sugestivas. Aparece uma comparação com Botero e Picasso, diz-se sobre o pasticho e uma predileção do pintor ao desenho. Constantin elogia a habilidade de Simone da apresentação das figuras em perspectiva. A opinião de Constantin, como toda avaliação crítica, é porém apenas uma das opiniões possíveis. Quer dizer, não nos vemos obrigados a confiar sem fronteiras no gosto artístico do protagonista. Além de tudo, o autor utilizou um truque para autorizar o leitor à certa desconfiança do *marchand*, dando informações sobre ele que levam o leitor a uma ambigüidade quanto à imagem dele. As primeiras faíscas de memória do Tato, no momento de ouvir o nome do *marchand* invocam uma figura suspeita:

*Constantin, eis o nome! O quase lendário Richard Constantin (mas ele já não tinha desaparecido?), uma mistura de marchand e de pirata que há algum tempo habitou o imaginário magro das artes plásticas da cidade, como a visita de uma velha senhora que há de nos redimir a todos; nas conversas de bar, tanto seria o falsificador que passou três, quatro, às vezes nove anos numa cadeia de Paris por traficar Picassos que ele mesmo pintava, quanto o Midas capaz de transformar um pintor de paredes num assombro de bienal, em geral com vida curta porém lucrativa – para ele.*²

De todas as formas essa pessoa “do sotaque cosmopolita”, vestida com um gosto especial, a sua maneira espectacular de verbalizar seus pensamentos atrai Tato, convence-o e inspira confiança. Do seu aspecto e do trato agradável

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 28.

² TEZZA, T. Op.cit., p. 14.

concluimos que é uma pessoa educada que sabe de pintura, é ousada em formular opiniões e capaz de pensamento reflexivo. É fundamental o facto de ele já no início dar princípio ao processo das reflexões na mente do leitor sobre o valor das obras de arte; e faz isso a partir das perguntas fundamentais sobre o que é uma arte verdadeira e em que consiste o gênio de um artista. Vai aqui esse fragmento:

*Quem nos diz, por exemplo, que Mondrian é um gênio e não um monótono pintor de azulejos? Sozinho, alguém sustenta a genialidade? Não; no máximo, corta a orelha. Daqui a duzentos anos saberemos o tamanho exato de Mondrian, como hoje conhecemos a estatura de Miguelângelo, talvez não tão imediatamente visível no tempo dele, com todos aqueles monstros renascendo em volta.*¹

2. ‘Sistema de conotações’ com a função de introdução do quadro

Efectivamente, a questão dos gostos, de concepções na arte foi sempre uma coisa que provocou contradições. Não há dúvidas que os cânones da, digamos, boa arte nunca foram constantes, os gostos mudaram ao longo das décadas, a concepção da beleza também evoluía sob influências de vários factores; mas não é essa a preocupação do meu trabalho, esse comentário serve apenas de uma sugestão mais no tocante ao primeiro capítulo de *Breve espaço entre cor e sombra*: o leitor vai conhecer logo um dos quadros do Tato Simmone e, infelizmente, ainda não dispõe de nenhuma crítica nem opiniões publicamente expressas para adotar a atitude em frente dele; a única coisa que temos na mão é uma rede de informações e pistas espalhadas nas primeiras trinta páginas que a um leitor atento podem já servir de diretivas na avaliação do Tato-pintor. Acho que esta táctica podia ser analisada no contexto do sistema de conotações, um termo introduzido por Roland Barthes². A

¹ Ibid., p. 25.

² Os trabalhos teóricos mais importantes nessa matéria são: BARTHES, R. *Mit dzisiaj*. Trad. Wanda Błońska. In: BARTHES, R. *Mit i znak*. Warszawa 1970; *Znak w wyobraźni*. Trad. J. Lalewicz. In: BARTHES, R. *Mit i znak*, Ibid.; *Literatura i znaczenie*, Trad. J. Lalewicz. In: BARTHES, R. *Mit i znak*, Ibid.

teoria de Barthes vai ser importante para a minha pesquisa e vou referir-me a ela em muitas ocasiões neste trabalho, por isso achei oportuno comentá-la brevemente.

Barthes construiu sua tese a partir dos postulados de Saussure. Analisando os conceitos de *signifiant* e *signifié* ele transpôs os termos semiológicos no terreno da literatura¹. Mostrou que a vários significantes (*signifiants*) muitas vezes pode corresponder uma quantidade muito menor de significados (*signifié*). Dirigiu a atenção para a superfície do texto considerando a abundância dos *signifiants* factor mais importante na integridade. Barthes acha a maior quantidade dos significantes ter o papel decisivo no tocante à força do significado e daí a conclusão que “a literatura ‘é uma ordem de conotações’ e – como desenvolve Seweryna Wysłouch analisando a teoria de Barthes – o significado é idêntico com um processo complexo que acontece no plano de expressão.”² Na continuação Seweryna Wysłouch ressalta as conotações serem atributos não só da própria língua. Como exemplo dá a constatação de Barthes que as fotografias – sendo pela aparência pura denotação – são também significativas já pela própria escolha do objecto para ser exibido nelas.³ Neste momento chegamos ao ponto mais importante (no contexto desse trabalho) dos postulados de Barthes: os significados conotativos nunca ficam sozinhos mas estabelecem sistemas chamados por Barthes “códigos retóricos”. Barthes sublinha que esses sempre têm um carácter ideológico e sugerem ao leitor (ou espectador) umas idéias conscientemente projectadas pelo autor.⁴ Examinando a construção da narrativa de *Breve espaço entre cor e sombra* no contexto da teoria de Barthes pode-se apresentar uma hipótese que Tezza criou um sistema de conotações que juntas formam uma rede integral de informações sobre Tato e sua pintura. E, saindo dos postulados básicos do estruturalismo, fica a conclusão que o total dos elementos que formam um conjunto não é igual à toda a estrutura que estabelecem.

¹ Sobre este tema escreve Seweryna Wysłouch. Op.cit.,p. 11.

² Ibid., p. 12.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

3. O mito do artista

Depois de ter feito um resumo da teoria dos sistemas de conotações gostava de transpor seus postulados no terreno do romance de Tezza. Como já disse esta idéia iniciada por Barthes vai ser ilustrada mais vezes ao longo desse trabalho. Portanto, nesse momento queria limitar-me apenas a sua função na construção do primeiro capítulo do romance. Barthes ressaltou que os códigos retóricos podem servir de factores fundamentais para uma certa manipulação no destinatário de comunicado – sobre todo no caso da publicidade¹. E podiam desempenhar o mesmo papel na literatura? Acho que sim. No caso do romance que estou a comentar neste trabalho eles tem uma função importante na criação do mito do artista-pintor.² De acordo com a opinião de K. T. Toeplitz no acto de criar qualquer opinião sobre a obra de um artista é importante não só a própria obra mas também a vida dele. Então não é sem propósito que já no primeiro capítulo do livro o autor proporciona tantas informações sobre o passado do protagonista, além disso escolhendo aqueles episódios da sua vida que de qualquer maneira dizem respeito a pintura dele. Todos eles estão introduzidos de uma forma hábil e jeitosa. Tezza utiliza anacronia analéptica, sobretudo em forma de memórias que chegam à cabeça de Tato Simmone durante a cerimônia do enterro. Um bom exemplo é o fragmento quando Tato se lembra do velho mestre, de quem se tinha afastado alguns meses antes da morte dele. Vejamos:

Se precisava de dinheiro, por que não falou comigo? Bem, eu havia me afastado completamente. Eu tive de me afastar. É difícil um pintor ouvir alguém dizer: A sua pintura é um lixo. Nenhuma entonação especial, sequer desprezo. A fria constatação de alguém maduro. Nenhum atenuante, também, que por mais falso e

¹ Ibid.

² Utilizo a palavra mito no sentido como era empregado por Krzysztof Teodor Toeplitz no ensaio *Biedny Minotaur*. In: Toeplitz, K. T. *Kultura w stylu blue jeans*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. pp. 29-31. O autor sublinha que cada artista durante a sua vida está a criar um certo mito em redor da sua figura. A presença dele na vida artística, as anedotas relacionadas com ele, as críticas, entrevistas e reportagens são as vezes mais importantes do que as próprias obras deixadas por ele. Ele considera que sem este mito a obra “está vazia”. Toeplitz dá como exemplo a figura de Picasso desenvolvendo a importância dos detalhes de vida dele no processo da criação deste mito.

*ligeiro acaba por se transformar num álibi que sempre seca as feridas. Você tem talento, mas... Nada. Apenas: um lixo. O que eu ia fazer lá?*¹

De acordo com este fragmento corre-se um risco de o leitor formar já a partir do início uma opinião desfavorável sobre o pintor. Pois ele próprio lembra o seu mestre dizer: “a sua pintura é um lixo” com uma força intransigente de um mestre de pintura. No entanto, também nesse caso encontramos um contraponto (como fez Tezza com a contraposição entre as opiniões de Richard Constantin e a sua suspeita reputação) para sugerir ao leitor que se deve distanciar das opiniões do mestre Aníbal Marsotti, tanto no tocante ao trabalho do Tato como a qualquer outra coisa. Esse contraponto é conhecimento de certos traços de Marsotti que o autor proporciona ao leitor. Na leitura do primeiro capítulo nos inteiramos que Marsotti era narcômano divorciado, com uma filha sobre que uma vez disse que por causa dele era anti-social; Constantin, aliás, chamou Aníbal “um bloco imóvel de pedra. Nenhum lampejo maior de inteligência.”² Tendo isso em consideração, não podemos referir-nos às opiniões de Marsotti sem desconfiar nele. Umas anacronias analépticas dessas estão aproveitadas com grande habilidade; fazem possível incluir num limitado tempo da narração própria – informações que se referem aos tempos distantes do passado.

Mas voltando à questão do mito do artista, há mais uma coisa que me parece interessante e importante no tocante à criação desse mito. É a maneira de como as pessoas agem quando por primeira vez encontram Tato Simmone. Isto já se nota no enterro de Aníbal Marsotti: Tato não conhece ninguém, no entanto ele ouve uma voz ao seu lado dizendo:

*- Um grande artista. (...) Você era amigo dele, não é? (...) É engraçado(...) a sua pintura é tão completamente diferente da do Marsotti.*³

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 24.

² TEZZA, C. Op.cit., p. 20.

³ Ibid., p. 10.

É claro que isso intriga o Tato. Ele nunca vendeu um quadro; como alguém podia formar qualquer idéia sobre a sua pintura? Além disso, como ele foi reconhecido pelo homem? Ele não conhecia ninguém quem assistiu no enterro! Pouco depois alguém mais aborda-o:

- *Você é o Tato, não?*

- *Sim, eu...*

- *Meus pêsames. Sei que vocês eram muito amigos.*

- *Sim. Você é...*

- *Eu era amiga do Marsotti. Ele falava muito de Tato Simone.¹*

Parece que todo mundo o conhece e sabe de sua obra. Como na cena quando Tato vai visitar a casa de Richard Constantin. Cabe explicar que pouco antes dessa visita, Tato levou um soco de um assaltante no seu apartamento e veio com um tapa-olho negro na casa de Constantin. Acho que este elemento da “roupagem” de Tato é muito importante: até o dia do enterro Tato utilizava sempre gravata-borboleta (que ele próprio achava um objecto, digamos, engraçado). Depois do enterro ele resolveu tirar todas as suas gravatas-borboletas, num ritual que marcou um novo rumo da sua vida. Por isso é tão significativo o fragmento onde Tato descreve: “recolho as borboletas – pretas, vermelhas, brancas, verdes, azuis – com as duas mãos em concha (...) como quem recolhe camarões, detestando-os, de um balaio encharcado, e transporto-as cuidadosamente, como se delas escorresse água, para o lixo da cozinha. (...) Também aqui começa outra fase de minha vida.”² Então, Tato não usa mais gravata-borboleta, mas adotou outro elemento para criar a sua imagem: o tapa-olho que, num momento, pensa usar para sempre! Voltando para a festa de Constantin, vemos o momento quando este cumprimenta Tato. Primeiro, é importante como todas as pessoas estão vestidas (uma vez mais uma descrição pictórica de Tezza):

¹ Ibid., p. 15.

² Ibid., p. 90.

Todos nós estávamos de preto, percebi, como num novo enterro, agora festivo. Súbita, a imagem realmente fulgurante do anfitrião, inteiro de branco, uma bela gravata-borboleta negra, abriu os braços para mim.¹

Tato não usa mais gravata-borboleta, mas Constantin, sim, provavelmente queria destacar as duas pessoas (Tato e ele próprio) durante a festa, mas não acertou, porque Tato veio com um tapa-olho. Por causa dele, Tato é visível e sente-se original e único. O tapa-olho junto com um cumprimento exagerado de Constantin dão início para a recepção afectuosa na casa do *marchand*. Aqui vemos o fragmento quando Tato é apresentado à família de Constantin:

- Grande Tato Simmone, que prazer!

Um cumprimento exagerado, dramático, ostensivo, teatral – que, pela importância do ator, silenciou a platéia. (...) Richard Constantin me puxava pelo braço:

- Venha aqui, que eu quero te mostrar uma coisa. Que bom que você veio!

Tudo soava artificial, mas pleno de afeto – ele realmente parecia feliz(...)

- Deixa antes eu te apresentar minha família. Sara, esse é o Eduardo Tato, o do quadro das crianças que eu comprei.

Dona Sara era uma senhora de uma simpatia tranqüila e medida:

- Como vai o senhor? Eu adoro aquele quadro, e...

- E essas são minhas filhas (...)

- Então, Eduardo, quando será a próxima exposição?(...) O Constantin adora os seus quadros! Ele gostou muito da sua exposição! Foi em São Paulo, não?²

Na continuação alguém aborda-o:

Era um jovem simpático e correto, que me cumprimentou efusivo:

- Você é o Tato, não? Muito prazer.

Ao seu lado, uma morena (...):

- Prazer, Sueli. (...)

[quando Tato e a filha de Constantin ficam sozinhos]:

¹ Ibid., p. 187.

² Ibid., p. 188.

- *Quem é ele?*
- *Não sei bem. (...) E ela, quem é? (...)*
- *Não sei. Nunca vi.*¹

Sabemos que Tato não teve nenhuma exposição e no entanto, todos actuam como se se tratasse de um pintor reconhecido e famoso. Falam dos “quadros” dele, tendo visto apenas um, e das exposições inexistentes. Significativa é também a maneira como se dirigem a ele: Eduardo. Num dos fragmentos do romance, quando Tato estava falando com o seu pai, este lhe diz que praticamente já nem se lembrava como era o seu nome, porque todos o chamavam Tato; E aqui: Eduardo Tato, não Eduardo Simmone, como devia ser, criando assim uma imagem artística do pintor, como se fosse subitamente outra pessoa.

Efectivamente, parece que a obra do pintor está afastada para o segundo plano e a figura dele chega a ganhar mais importância. Ao longo da narrativa o leitor podia conhecer vários pontos de vista sobre a pintura de Tato Simmone. Ouviu como a criticava o mestre do pintor, encontrou as palavras da mãe dele (também *marchand*, aliás), conheceu opiniões de Constantin, dos seus conhecidos e muitas outras pessoas. Além disso, Cristovão Tezza introduziu alguns quadros, digamos, directamente, deixando ao leitor a tarefa de formar uma ideia acerca do estilo e da qualidade de Simmone. Nestas condições, a silhueta do pintor parece ainda mais intrigante, mais pitoresca e viva, não é uma personagem de papel. Chega a ser uma pessoa de carne e osso que povoa a narrativa do escritor e se visualiza na imagem do leitor para estimular todos os nossos sentidos com a sua obra.

Falando da obra de Tato Simmone, acho que é um bom momento para introduzir um dos seus quadros.

¹ Ibid., p. 212.

Capítulo IV

“QUADROS-CONTOS”

1. Os quadros-contos em Breve espaço entre cor e sombra

Como já foi dito, o romance *Breve espaço entre cor e sombra* contém quatro contos que estão intercalados entre os capítulos que abrangem os dois argumentos principais do livro. Esses quatro capítulos sempre estão introduzidos como quadros, com indicação dos títulos, tamanho, e coleção de qual provêm. O título e o facto de serem, como quadros, seres dotados de vida própria faz que poderiam ser lidos separadamente do romance, como contos auto-suficientes e completos. São quatro, e cada um deles é diferente na sua temática, estilo, carácter e convenção. Por causa do tamanho deste trabalho não é possível dedicar espaço para cada um desses contos, por isso decidi escolher um (aquele que achei mais ligado com a narração do romance) para ser analisado aqui. Visto que não é muito extenso decidi incluí-lo inteiro para melhor ilustrar a minha pesquisa. Vamos então ver o quadro de Tato Simone:

Crianças¹

*Óleo sobre tela, 1,74 x 0,81m
Coleção Richard Constantin*

Era uma névoa limpa. Havia esboços de árvores, e morros, e campos, e um vozerio singelo, ondas do mar, talvez pedrinhas num vidro, ou crianças. Isso: crianças! Muitas crianças tagarelando, pequenos vultos escondidos, duendes, fantasmilhas, recortes de carne e vento. Lá estavam as mãozinhas me acenando, dentes dando risadas, rostos se ocultando atrás de plantas, como outras plantas, soltas.

Mas que diabo estou fazendo aqui? Uma voz se eleva:

¹ *Crianças* constitui o segundo capítulo do romance *Breve espaço entre cor e sombra*. Ibid., pp 31-34.

- Olhem! É um homem!

E outras vozes:

- Ele está morto?

- Claro que não, bobo! Os homens não morrem!

- Ei, diga bom dia! Nós temos de dizer bom dia!

Dia dia dia ia ia... Vi uma criança fingindo-se tonta: ficava em pé simulando muita dificuldade. De tempos em tempos, sentava-se e girava as pernas como ponteiros de relógio, e batia palmas. As outras crianças davam risadas. Levantou-se:

- Não quero mais brincar.

Quase ficaram tristes, mas foram atraídos por um menino que voava e fazia piruetas no ar, mostrando a língua. Uma criança talvez mais velha, gorduchinha, repreendeu o anjo:

- Você pode cair! Desça! Desça já daí!

Em resposta recebeu uma língua de metro e meio, que se enrolava e desenrolava no centro de uma careta bem-humorada. Continuaram discutindo, a gorducha (era mesmo uma menina?) aos gritos, a que voava aos gestos, até que um menino chegou bem perto de mim:

- O homem acordou.

Passou cuidadosamente a mão no meu rosto, como quem recolhe uma flor exótica, e disse:

- Ele espeta.

- Mentiroso!

- Deixa eu ver!

Todos me rodearam em silêncio, debaixo de um espanto simples e silencioso. De repente um garotinho de calças curtas me estendeu um toco de lápis e um papel amarrotado:

- Você escreve uma carta para mim?

Eu não compreendi. Ele queria que eu escrevesse uma carta destinada a ele, ou que eu escrevesse uma carta que ele pretendia enviar a alguém? Não pude decidir; uma menina súbito declamou aos gritos:

- Eu sei ler todos os bichos! – Para comprovar, contava nos dedos os bichos que ela sabia ler: - Eleffante... giraffa... afffestrüz... puuulga!...

A cada som prolongado as crianças estouravam de riso e batiam palmas. Fiquei completamente esquecido. Resolvi perguntar, angustiado:

- Quem é você?

Um silêncio abrupto – talvez sentissem medo da minha determinação e da minha segurança. Mas a menina, depois de pensar um pouco, sorriu:

- Eu sou uma festa! –Mostrou-me os dedos da mão: - Ó: aqui estão as velinhas! – e soprou as unhas.

Grandes, prolongadas e afinal exageradas gargalhadas em volta. Mesmo depois do silêncio, um ou outro ainda forçava uma risada, que provocava risinhos soltos aqui e ali, até que as águas do lago se acalmaram completamente. Alguém se aventurou à frente:

- Você sabe soprar?

- Sei.

Aguardavam uma demonstração; pareciam realmente preocupados. Quem sabe eu estivesse mentindo e não fosse capaz de fazer coisa alguma? Quem sabe, apesar do meu tamanho desproporcional, do meu terno cinza, do meu espanto e do meu relógio (que passava de mão em mão, como um santinho de igreja), quem sabe eu não fosse capaz de soprar? Seria uma decepção completa. Alguns torciam por mim, eu podia sentir a espera angustiada. Outros, poucos, escondendo o rosto nas mãos e me espiando pelo vão dos dedos, não tinham nenhuma esperança.

Mas eu soprei de verdade, como um grande balão furado. Era a senha para que eles se apoderassem definitivamente de mim. Enquanto uns me abraçavam, beijavam, apertavam, tentavam subir em cima de mim, outros faziam demonstrações orgulhosas:

- Olha! Uma cambalhota!

E viravam cambalhotas.

- Ei! Olhe aqui! Uma folha caindo!

E as folhas caíam.

- O trenzinho!

E eram trenzinhos. A criança-que-voava desceu de pontacabeça e pairou na frente do meu rosto. Fez uma careta medonha e mostrou a língua enorme. Eu ia agarrá-la, para colocá-la no chão junto com as outras, mas no mesmo instante alguém chegou engatinhando na grama amarela com uma novidade magnífica e misteriosa – o braço erguido pedia silêncio, anunciava alguma coisa muito importante e apontava a direção.

Imediatamente todos me abandonaram e mergulharam numa névoa. Senti uma dor esquisita, não a de quem perde alguma coisa, mas a de quem nem chegou a tê-la, uma dor de antes. *Onde está o meu relógio?* – comecei a me indignar, quando senti um puxão insistente na calça:

- Venha aqui.

Eu me senti um tanto ridículo, sendo levado por um menino estrábico, sério e teimoso, sem nenhuma esperteza notável, através de uma névoa espessa. E lento: parou para recolher alguma coisa da grama, que colocou próximo dos olhos, depois contra a luz difusa do alto, contemplando-a demoradamente, como a um diamante. Não sorria, mas também não parecia triste. Estendeu o objeto:

- Quer para você?

Guardei aquilo no bolso (não era nada) e ele continuou me levando. Subimos um pequeno morro de gramado amarelo, brilhante, e de repente reencontramos as outras crianças, que rodeavam silenciosas a grande novidade: um automóvel estraçalhado. Aquele amontoado horrendo de latas tortas e esmagadas não tinha a menor relação com a luz do campo, com o espaço branco e azul. Eu me aproximei do capô aberto aos céus, que exalava uma fumaça imunda, e senti um choque:

- É o meu carro.

Uma criança engatinhou até as latas, investigou o interior da caverna deformada, vasculhou borrachas e recolheu uma carteira de cigarros vazia que, dobrada e amassada, produzia estalidos nunca iguais e sempre semelhantes. Uma garotinha encheu-se de coragem e deu um tapa no pára-lamas. O menino-que-voava divertia-se entrando e saindo dos destroços, em vôos rasantes – e afinal pousou sobre a máquina, braço erguido com uma espada imaginária, a paródia de um conquistador.

Restei observando a cena e o carro, sem pensar em coisa alguma, até que percebi um menino me olhando de esguelha, como quem descobre um segredo. Afinal esclareceu em voz alta:

- O homem morreu.

Devia ser algo extraordinário, porque dez crianças me rodearam incrédulas, entre o sorriso e a apreensão:

- É mesmo!?

O garoto confirmou a notícia, orgulhoso de sua descoberta. O menino-que-voava abandonou o seu posto de conquistador no alto das ferragens e passou a fazer piruetas em torno de mim, repetindo triunfalmente a novidade:

- O homem morreu! Venham todos! O homem morreu!

As crianças no mesmo instante me rodearam em silêncio, esperando mais uma vez que eu fizesse alguma coisa que confirmasse minha importância, mas agora decepcionei-as, tentando pensar. Como eu não fazia nada, como nem mesmo fingisse alguma coisa (por exemplo, que era um dragão), as crianças de novo me esqueceram. Senti um fio de mágoa, apenas uma sombra, mas também disso esqueci.

Esse quadro é o primeiro que aparece no romance, por isso ele próprio constitui a maior surpresa para o leitor ainda não iniciado nos quadros-contos de

Tezza. Ainda mais, o título está a sugerir a forma do “artefacto”, quer dizer, com o título nós nos inteiramos da matéria em que ele está realizado: óleo sobre tela. As primeiras linhas do *Crianças* parecem iniciar uma descrição “tradicional” introduzindo elementos bem prováveis de terem aparecido num quadro: “névoa limpa”, “esboços de árvores”, “campos”, “ondas do mar”. O motivo de névoa e dos esboços de objectos sinalizam algo impreciso, um sentimento de distância, talvez a convenção de sonho. Em breve situamos a cena no meio de um campo, um adulto entre crianças brincando, um diálogo irracional, finalmente um carro esmagado e a consciência do homem que acabou de ter um acidente mortal.

O quadro *Crianças* é, sem dúvida, uma história, uma sucessão de factos, e além disso factos acompanhados pelos efeitos sonoros (vozerio, risadas, crianças gritando e falando). Por isso, como primeira surge a questão: é mesmo um quadro? Ou talvez o autor esteja brincando conosco e o que nos apresenta não é nenhum quadro! Parece mais um curta-metragem do que um quadro! Contudo, melhor não dar opiniões prematuras e primeiro investigar o que pode sugerir o carácter pictorial da obra e finalmente convencer-nos que se trata mesmo de um quadro.

2. O processo da visualização do quadro-conto Crianças

Já no início do conto, depois das imagens reconhecíveis encontramos elementos difíceis de definir: “talvez pedrinhas num vidro, ou crianças. Isso: crianças”. O “talvez” sinaliza que não é uma descrição objectiva; a falta de segurança nas primeiras palavras sugere uma das hipóteses: alguém está olhando o quadro pela primeira vez e está a tentar reconhecer/interpretar as imagens que lá encontra.

Sabe-se que durante o acto de olhar, os olhos do espectador comportam-se de maneira semelhante a uma objectiva fotográfica que aponta o objecto, enquadra-o e controla a focagem para obter uma imagem nítida. A este processo correspondem as primeiras informações que encontramos no *Crianças*. O olho vê primeiro uns esboços das coisas, imagens esquematizadas e depois, procura mais detalhes, situa

os elementos no contexto das outras imagens no quadro e, pouco a pouco, preenche as “lacunas”¹ da obra. Mas antes de falarmos sobre essas, cabe aqui ver de perto os detalhes pictóricos que atraem a atenção do olho.

O espectador, completadas certas “lacunas”, consegue identificar que as figuras vistas por ele são crianças, chama-as “pequenos vultos”, “duendes”, “fantasminhas” e “recortes de carne e vento”. Estas características informam-nos que as crianças não estão apresentadas realisticamente e talvez o facto de serem reconhecidas deve-se à associação destas com os elementos dispersos que também aparecem no quadro: “as mãozinhas”, “dentes dando risadas”, “rostos se ocultando atrás de plantas, como outras plantas, soltas”. Ressalto propositadamente as últimas palavras, porque me parecem o segundo sinal qual nos informa que a descrição desse quadro é resultado de alguém vê-lo e descrever as suas impressões: o espectador compara os rostos com plantas, talvez sem ver as mãozinhas e dentes não pudesse tê-los reconhecido e tivesse pensado que são simplesmente outras plantas. Porque considero tão importantes as coisas que indicam-nos a descrição ser um processo da recepção por um espectador? No capítulo 2 apresentei a teoria de Lessing que dava uma “receita” para vencer as limitações da descrição. Ele achava que a melhor maneira de descrever uma coisa é mostrá-la no processo de nascer, ser criado. Neste caso, trata-se do processo de contemplar um quadro; de outra forma podíamos dizer que é um momento de nascer uma concretização de um quadro. É uma estratégia interessante porque as porções das informações obtidas pelo leitor já, de certa forma, estão “filtradas” pelos olhos e pela mente desse espectador. Podíamos dizer que esta descrição é apenas um dos pontos de vista possíveis, talvez o misterioso espectador tem passado alguma coisa? Talvez tenha interpretado algo falsamente? Sim, é possível isso, mas este “truque” também está calculado na estratégia do escritor; ele gosta de mostrar vários pontos de vista, deixar certas coisas ambíguas.

Contudo, essas informações “inseguras” estão precisamente equilibradas com as imagens que resultam da descrição directa. O quadro está cheio de detalhes

¹ Utilizo conscientemente o término de Ingarden, sendo que o ponto de partida é o texto literário citado neste trabalho. Cf. p. 31.

separados que constituem um tipo de acentos de cor e de forma: “pernas como ponteiros de relógio”, palmas (sobre tudo na expressão de “bater palmas” que sugere pluralidade), “uma língua de metro e meio, que se enrolava e desenrolava” que sem dizer explicitamente sugere (embora não necessariamente, é claro) a cor vermelha e a forma de caracol ou seja de uma espiral (que já aparece por segunda vez precedida por “menino que voava e fazia piruetas no ar”). Os motivos de palmas, dedos e língua enorme aparecem várias vezes. A descrição que me pareceu mais sugestiva é aquela da menina que diz ser uma festa e sopra as unhas dos dedos como se fossem velinhas. Esta metáfora parece incluir em si toda a inocência e candor que podíamos associar com a imagem de uma criança.

E logo vêm outras imagens que estimulam a recepção visual no espectador: crianças caindo como folhas, fazendo trenzinhos e cambalhotas, grama amarela, um toco de lápis e um papel amarrotado, grande balão furado e outras. Este ambiente de festa e alegria infantil tem o seu contraponto quando os olhos de espectador tornam a atenção para a segunda parte do quadro: um carro esmagado. Aqui vemos um amontoado de latas, deformadas e tortas, uma fumaça exalada do capô destruído. Para sublinhar o contraste, o narrador contesta que a imagem do carro “não tinha a menor relação com a luz do campo, com o espaço branco e azul” e que o capô estava “aberto aos céus”. Contudo, a primeira parte não foi inteiramente otimista no seu carácter. Há algo inquietante nela, no que o narrador apenas sinaliza com descrição indirecta: quando as crianças por primeira vez notam a presença do homem, presumem ele estar morto; então, podemos suspeitar que algo no seu aspecto não está bem e as crianças pressupõem a possibilidade de ele ter morrido.

Além disso, toda a cena está acompanhada por um anjo estranho, “o menino que voava”. Ele tem uma língua enorme que se desenrola e enrola e tem um metro e meio. É um elemento que choca, sem dúvida, mas logo, vista a menina-festa que sopra as unhas como velinhas e o homem soprando, podemos avançar em nossa interpretação e dizer que o objecto que ele desenrola é o brinquedo de sopro que se utiliza nas festas de aniversário, uma corneta de papel. Porém, isso não é o fim de nossas suspeitas: quando aparecem os “céus abertos” e o homem fica morto, na memória vem um macabro pasticho da trombeta do Juízo Final nas mãos de um

anjo-menino. Nesse momento queria uma vez mais citar as palavras de Richard Constantin que, aliás, escondem-se atrás qualquer intento possível de interpretar este quadro. Quando Constantin falava do estilo do Tato, imaginando como seria o seu próximo quadro, ele pressupunha que Tato pintaria uma figura de moça jogando rosa no enterro do seu amante. E disse: “Claro que você vai pintá-la no seu estilo, isto é, uma pequena imagem perdida numa constelação feérica de figuras. Uma espécie de Bosch relido por Lichtenstein, mas sem nenhuma assepsia.” Constantin formou esta opinião depois de ter visto apenas um quadro pintado por Tato Simone, exactamente o *Crianças*, por isso, analogicamente, podemos imaginar *Crianças* como uma “constelação feérica de figuras”, o que já notamos depois da primeira leitura da descrição; e quando lembramos o nome de Bosch que apareceu no comentário de Constantin, o associamos com o tema da morte, os céus abertos, um anjo com esquisita trombeta do Juízo Final, pois vem-nos a memória o quadro de Bosch com esse mesmo título: *O Juízo Final*, que contém esses mesmos elementos pintados com mestria e minuciosidade que caracteriza toda a sua obra. Lembrada uma vez a opinião de Constantin acerca da influência dos dois artistas, parece mais explicável a presença dos diálogos no quadro. Roy Lichtenstein era um desses artistas que tentava sublinhar o encanto esquecido e importância banalizada da banda desenhada, basta lembrar *A menina com trançado* como um dos seus quadros mais conhecidos.

Cristovão Tezza, o mestre do suspense, estava demorando com a própria apresentação do quadro. Tato já passou bastante tempo na casa de Constantin, conversando tanto sobre o quadro, e ainda não passou ao lugar onde esse se encontrava! Constrói-se desse modo uma tensão que ainda mais excita a curiosidade de leitor. Finalmente, Tato e Ariadne (a filha do dono da casa), passam ao lugar onde o *Crianças* está exibido:

E Ariadne me fez desaparecer através de um grupo de convidados puxando minha mão como a de uma criança. Em outra parede, vi as minhas crianças fazendo companhia a dois abstratos de prestígio, um deles uma geometria branca de Sol Lewitt, ou pelo menos ao modo dele; o outro parecia um Manabu Mabe. Aquilo me

espantou. Richard Constantin, de fato, revelava-se um colecionador de peso (...) Dei um gole de uísque, de queimar a garganta. Detestei meu próprio quadro. Estava claro que ele só estava ali por gentileza de Mr. Richard. Tudo nele estava fora a de lugar. A própria cor, aquele cinza dominante e desinteressante. Um equívoco. O amarelo gritante à direita não tinha contrapartida à esquerda. Todo esse descompasso selvagem justo ao lado da elegância equilibrada, pura idéia, de um Sol Lewitt.¹

É surpreendente a reação do próprio pintor ao ver o seu quadro! Ele admite detestá-lo, comparado com outros dois quadros que estão postos junto com *Crianças*. Esta situação, a parte da impressão de Tato, dá-nos umas informações mais sobre o quadro que podemos confrontar com aquelas que nos tinha proporcionado o “quadro-conto” *Crianças*: “A própria cor, aquele cinza dominante e desinteressante.(...) O amarelo gritante à direita” sem “contrapartida à esquerda”. O autor, através dos pensamentos de Tato dá-nos sugestões sucessivas que alteram a recepção que nos tinha proporcionado antes o conto, além disso, na continuação vêm ainda mais esclarecimentos:

- (...) você gosta desse quadro?

- Huhum. Eu só não gosto dessas palavras que você põe em cima. Parece história em quadrinhos.

Lembrei de Aníbal Marsotti. O fantasma dele em toda parte.

- Já ouviu falar de Lichtenstein?

Ela não se incomodou com o meu tom de superioridade.

- Sim, já ouvi falar dele. E não gostei. (...) Mas não vamos brigar por causa disso, não? É claro que o seu quadro é bonito. Ele parece desenhado! (...) Bem, meu pai disse que, além de bonito, ele é bom, e o velho conhece arte. Pelo menos isso ele deve saber!

Achei engraçada a distinção que Ariadne fazia entre bom e bonito.²

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 196.

² Ibid.

Uma vez mais menciona-se o nome de Lichtenstein; se o comentário referido a esse pintor na primeira conversa com Constantin, de algum modo tivesse escapado ao leitor ou de qualquer modo não fosse claro, Tezza ajudou-nos uma vez mais; nesse momento já não há dúvida nenhuma da origem dos diálogos que tínhamos “ouvido” durante a leitura do *Crianças*.

São apenas alguns dos exemplos, quando a visualização do quadro se está à completar nos olhos do leitor, mas acho que são convincentes como provas da qualidade pictorial da narrativa de Cristovão Tezza. Portanto, até agora, limitei-me apenas ao que se refere à obra de Tato Simone – o argumento principal, contudo, não o único. À parte dos fragmentos que tratam dos quadros desse pintor, o que chama atenção – e de uma maneira magnífica mostra a aptidão de Tezza para pintar com palavras – são todas as passagens que descrevem a maneira de como Tato percebe a realidade, todas as alusões que o autor faz para facilitar-nos a recepção visual, os fragmentos onde vemos o Tato pintar ou desenhar, ou apenas imaginar algum quadro potencial. Precisamente estas passagens serão do meu interesse no capítulo seguinte.

Capítulo V

OS “TRAÇOS”

1. Alusões a outros pintores

O autor do livro trata de convencer o leitor que o Tato Simone é um pintor verdadeiro. Fá-lo de várias maneiras. Uma delas constituem as freqüentes comparações, analogias e menções de alguns pintores famosos. Ele inclui estas informações em forma de digressões ou comentários de vários protagonistas. Sabe que assim a figura de Tato é mais autêntica e além disso mais convincente.

Uma das qualidades de Tato é o facto de ele ser um bom desenhista. Constatações desta qualidade encontramos muitas vezes: seja em forma de comentários que o Richard Constantin faz sobre as *Crianças*, seja como memórias do pintor relacionadas com a figura do seu mestre ou dos fragmentos das cartas da amiga italiana. Além disso, o autor joga com o leitor deixando outros traços, menos evidentes, que às vezes são difíceis de serem decifrados e para um leitor menos exigente podem passar inadvertidos. Por exemplo, no momento depois de arrombamento no atelier do pintor encontramos um livro largado no chão. O livro (que pertence a Tato) está aberto na página onde vemos uma reprodução dum quadro de Corot. A menção sobre este livro é concisa, e entretanto não é acidental Corot ser o pintor mencionado. Um livro com reproduções desse pintor encontra-se no atelier do protagonista, quer dizer Tato gostava de Corot ou pelo menos conhecia a sua obra e maneiras de pintar. Ele mesmo, ao vê-lo largado no chão e sujo de barro deixado pelo sapato do assaltante, sente-se magoado. Por que uma reprodução de Corot e não de qualquer outro pintor? As influências de Corot não são evidentemente expressas, de todas as formas num autor tão preciso como Cristovão

Tezza na construção da narração, onde nenhum detalhe aparece sem razão, cada imagem, concisa e breve que fosse, tem algum peso. Para quem conhece a obra de Corot é óbvio que ele era um bom desenhista. Era capaz de captar em poucos traços um retrato, uma cena de balé, ou uma imagem de um grupo de pessoas na rua.¹ Conhecendo esta característica lembramo-nos imediatamente dos retratos que Tato fez da sua amiga italiana e lhos mandou em treze cartas seguidas. Revela-se aqui quem era um dos mestres de Tato Simmone.

Merece dizer que o próprio facto de Tato desenhar retratos de uma mulher apenas uma vez vista na vida (que depois são mandados junto com as cartas) já acrescenta ao pintor uma qualidade de pessoa dotada de sensibilidade artística. Ressalta ele ser um indivíduo muito afeiçoado a qualquer forma de criação, um indivíduo que constantemente observa o mundo e deseja materializar suas observações, mas também as aperfeiçoar transformando constantemente o seu “producto”. Quanto às transformações, refiro-me as formas dos sucessivos retratos da mesma mulher. Como já disse, Tato era um excelente desenhista. Duma carta-resposta que ele recebeu da sua amiga sabemos que Tato tenha feito retratos dela:

(...) por isso quero voltar ao início, à nitidez do primeiro retrato que você me mandou, desenhado exclusivamente à força de memória, e que me apaixonou; você é um grande desenhista. Eu me senti inteira no teu primeiro desenho, o que veio com a primeira carta, aquela meia dúzia de linhas nervosas e exatas em papel grain canson em que a força da sugestão se somava ao detalhe absolutamente preciso dos olhos, dos lábios, da idéia da sombra, da curva limpa da minha testa e acima de tudo da intrigante expressão de quem quer saber quem você é, afinal – eu estava completa no teu traço (...)

Este primeiro desenho está exatamente diante de mim, no meu estúdio, aqui na via Chiavari, em Roma, ao lado dele o segundo, e o terceiro, e assim por diante, todos os desenhos-carta que você me mandou, e em cada um deles você me perde um pouco, até a quase completa abstração que chegou na última semana. São treze fotogramas que se movem não no espaço, mas no avesso do tempo; a fotografia que, de tanto sol, vai se apagando até a completa ausência de memória.²

¹ MORAWSKA, H. (Org.) *Francuscy pisarze i kryticy o malarstwie 1820 – 1876*. Warszawa: PWN, 1977. p. 128.

² TEZZA, T. Op.cit., pp. 69-70.

Sabemos que Tato tinha visto a misteriosa italiana apenas uma vez na vida, no entanto, era capaz de a traçar com tanta perfeição, para ela própria “se sentir inteira no seu primeiro desenho”. A mulher ressalta que Tato a tinha desenhado “exclusivamente à força da memória”, pois não possuía nenhuma foto dela. Esta qualidade de Tato também nós faz lembrar palavras de Corot que disse alguma vez: “caso algum amador quisesse que eu pintasse de novo algum dos meus quadros, sou capaz de o fazer facilmente sem voltar a ver o original; estou a guardar na alma e nos olhos as cópias de toda a minha obra.”¹ Tato, como Corot, guardava na memória e nos olhos as imagens. Eram tanto obras por ele pintadas como (essas, ainda mais fortes) as lembranças de situações gravadas na memória como fotografias. Um bom exemplo dessas é a imagem da “mulher-vampira” lançando uma rosa no túmulo do seu amante –vou comentar este caso na continuação deste capítulo. Agora gostaria de voltar aos retratos da amiga italiana de Tato Simmone, a qual na sua carta, faz uma comparação muito pitoresca: ela coteja a seqüência desses retratos que desenhou Tato com uma fotografia exposta sob uma luz excessiva. Diz que cada retrato que chegava após do último possuía já menor quantidade de traços, menos detalhes, fazia-se mais abstracto como uma foto que, por causa do sol finalmente se apaga “até a completa ausência de memória.” O Tato guarda na memória o rosto da sua interlocutora, mesmo assim, andando o tempo ele perde a nitidez dessa imagem, vai apagando detalhes e simplificando o retrato. Não acrescenta nada, com cada desenho tira algum traço da imagem da mulher. Tato como artista tem uma memória fotográfica, muito boa, sem dúvida nenhuma. No entanto, como artista também precisa evoluir, não podia desenhar várias vezes o mesmo retrato e o desaparecimento dos traços da mulher depicta de certa forma a distância que se aumenta ainda com o decorrer do tempo, Tato não cuidava esse rosto na memória, por isso a amiga italiana confessa que se sentiu “inteira no seu primeiro desenho” e essa evolução dos retratos explica-se como a perda da memória sobre ela. Os retratos melhor do que qualquer palavra conscientizaram-lhe o processo que estava a passar na mente do seu amigo:

¹ Citação vem após MORAWSKA, H. Op. cit., p. 133. (A tradução é minha).

*Eu nem me importo se você quer saber; eu quero falar. Eu quero falar antes que, na tua última carta, tudo que reste de mim na tua memória seja um traço avulso, dos que não ocupam lugar no espaço(...)*¹

Outra característica comum com o pintor Corot (já relacionada mais com a sua personalidade mais do que com a própria pintura) é a necessidade de preencher o seu mundo de pessoas. Corot também dizia que gostava de estar acompanhado, ver pessoas e animais mexendo-se em sua volta, ele tolerava mal a solidão. Do mesmo modo sente-se Tato Simone; num fragmento do romance lemos:

*(...) pintar um mundo onde eu possa caminhar em pé e respirar, e nele viver completamente. (...) E o meu sonho não prevê solidão.*²

O medo da solidão é uma coisa, e a habilidade de evitá-la, outra. Tato não quer estar sozinho. Podia-se dizer que busca desesperadamente uma pessoa que fosse capaz compreendê-lo e aceitar assim como ele é. Ele tem uma boa amiga, Dora mas sente que ainda não é isso que ele anda a procurar. Também mantém contacto com a mãe e o pai, mas essas não deixam de ser relações, digamos, oficiais, com cada semana mais distantes e frias. Ele não tem ninguém que o compreenda e com quem poderia falar de coisas íntimas. Mesmo assim, para outras pessoas ele não tem essa aparência de pessoa sozinha. Cristovão Tezza sempre gostou de apresentar os seus protagonistas observados desde vários pontos de vista³. Daí uma constatação da amiga italiana incluída na carta já citada:

E nem pode entender de solidão, assim novo; quem desenha o teu traço jamais vai estar só; você é uma pessoa povoada, e eu quero fazer parte do teu mundo.

Essa observação da amiga é um tanto chocante para o leitor. Seguindo os pensamentos do Tato, sua maneira de viver e suas relações com os próximos, o

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 82.

² Ibid., p. 80.

³ ALVES, C. *Espaço para pensar a vida e arte*. In: *O Popular*, Goiânia, 19 de Julho, 1998. p. 7. Alves cita as palavras de Cristovão Tezza de uma entrevista com ele.

leitor observa que o Tato constantemente luta contra a solidão. No entanto a mulher está absolutamente segura que ele nem pode entender de solidão porque é novo demais para ter experiências desse tipo. Bom, talvez seja uma confissão de uma pessoa que se sente ainda mais sozinha do que ele? Também não é sem importância o facto de eles se terem encontrado apenas uma vez; quantas informações somos capazes de tirar durante poucas horas de conversa com outra pessoa? Contudo, uma incerta opinião da italiana tem essa explicação de falta de tempo para conhecer o Tato. Mas como explicar a mesma deficiência em Tato? Como já disse, ele é um bom observador, mas apenas observador de coisas externas, superficiais. Ele capta imagens como as potenciais cenas para serem pintadas por ele. Vê o mundo como uma seqüência de cromos ou fotogramas mas ao mesmo tempo forma sobre outros as idéias que são totalmente incompatíveis com a realidade, às vezes inclusive bem contrárias. Um bom exemplo dessa confusão pode ser a figura da “vampira”. É uma mulher que Tato encontra durante o enterro do seu mestre Aníbal Marsotti. A mulher era amante do mestre mas Tato nunca antes a tinha encontrado. Vai aqui a primeira observação que o Tato faz da mulher:

Alguém jogou uma flor na cova, com a nitidez e a exata medida do tempo de uma bela cena de filme – às vezes há essa elegância clássica e luminosa nos enterros. (...) Fixei meus olhos (...) na menina que havia lançado a flor no meu amigo Marsotti. Toda de preto – uma saia longa que quase chegava ao dorso dos pés que, lado a lado, surgiam de um par de sapatos simples e também pretos – percebi que ela fixava os olhos em mim (...) e voltou os olhos para o caixão num golpe envergonhado de cabeça, ao mesmo tempo que o rubor – essa cor antiga – cobria-lhe as duas maçãs do rosto com a prontidão de uma sensitiva. Ela cruzou as mãos na cintura, sem mover os pés, e inclinou levemente a cabeça, como uma figura angelical da Renascença.¹

É significativo que Tato não se pergunta quem a mulher pode ser, não analisa a atitude dela, não observa o “grau do desespero” dela, o que poderia sugerir se era uma pessoa próxima do seu mestre ou apenas uma conhecida. Limita-se a captar

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 11.

apenas a imagem, cores, gestos dela. Outra pessoa que o Tato conhece no enterro, Richard Constantin, um “*marchand e picareta*” revela uma melhor habilidade de observação apostando que no próximo quadro do Tato ele vai “se fixar numa moça de preto jogando uma rosa no caixão do seu amante.”¹ E de fato, passado algum tempo vemos o Tato transformar esta lembrança do enterro em esboço de um quadro:

*(...) vou até a mesa, pego uma folha em branco, escolho a pena de nanquim e, sem preparo, componho a silhueta. O rosto (ainda sem traço algum) olha para baixo; a mão esquerda protege o colo, talvez o xale que quase escapa dos ombros, como uma figura de Goya; a direita, braço se estendendo, larga a flor. Há alguns vultos; o fundo será impreciso como um horizonte impressionista; devagar, as cores se aproximam da minha imagem.*²

Tato imagina a mulher como uma figura de Goya. De facto, na pintura de Goya, especialmente aquela de depois do ano 1786, encontramos retratos de pessoas que levam vários tipos de xales, casacas, mantilhas; Goya era um excelente observador de pessoas, das roupas e calçados que levavam³. Essa qualidade destaca da primeira observação sobre a mulher, citada acima. Mas também deve-se dizer que Goya possuía uma dádiva de olhar para dentro da pessoa que pintava, desmascarar os mais íntimos traços de carácter delas.⁴ Tato parece muitas vezes estar privado dessa qualidade, ou talvez precisar mais tempo para completar as observações. Daí a sua “figura de Goya” no início tem um rosto ainda desprovido de traço.

¹ Ibid., p. 17.

² Ibid., p. 81.

³ ZAWANOWSKI, K. *Francisco Goya y Lucientes*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1975. p. 7.

⁴ Ibid., p. 6.

2. A descrição no Breve espaço entre cor e sombra – as funções ilocutivas

Bożena Witosz no trabalho citado no capítulo 2.1 fez uma análise da descrição, desde o ponto de vista das suas funções ilocutivas.¹ A função principal é, claramente, informar; contudo informar não apenas sobre o objecto apresentado mas também sobre o sujeito que efectua a observação, por exemplo, o fim de uma descrição pode ser apresentação do estado emocional da pessoa que está a ver. No caso do Tato Simmone as descrições que mostram a sua maneira de perceber as imagens provam a sua extrema sensibilidade na observação de traços externos (notavelmente, na percepção das pessoas como objectos de arte para serem representados num quadro). Esse aspecto foi já levantado acima, no tocante à relação entre Tato e a suposta vampira. Mencionei também que esta qualidade se opõe à sua falta completa da capacidade de sacar conclusões de carácter psicológico e social. A percepção visual é para Tato a qualidade primordial, por isso nunca foi capaz de conhecer bem as pessoas, inclusive aquelas muito próximas. É interessante que as pessoas falsamente avaliadas por ele foram, sobretudo, mulheres. A “vampira” que já conhecemos, uma amiga, Dora, ou a misteriosa autora da carta longa, a italiana. Essas pessoas freqüentemente fazem parte do grande cenário que o pintor vê ao redor de si mesmo. Voltemos mais uma vez ao tema do enterro do mestre, onde destacam os critérios de recepção que como primeiros aparecem na mente do protagonista:

*(...) a **imagem** do caixão descendo desajeitado (funcionários com certeza novos, inábeis) me encheu os olhos de água. Entrego meus sentimentos a mim mesmo, deixando-me dominar pela água, pela idéia da água. A **paisagem** – aquela dúzia rala de **pessoas desencontradas em torno da cova, negras sobre o verde da relva** neste **belo cemitério livre de estátuas**, a **paisagem** se encheu de **neblina**, de **contornos difusos**, de uma **impressão suave**. Ocultei-me nas minhas lágrimas,*

¹ WITOSZ, B. Op. cit., p. 94.

*agora imóveis na retina, uma tela de proteção contra um corpo que desce com sua lentidão definitiva.*¹

Eu ressalté as palavras que considero cruciais neste fragmento, assim vemos melhor que ainda numa situação tão fúnebre como a última despedida com um amigo, Tato não é capaz de deixar de observar e perceber a realidade como se fosse uma imagem tirada de uma pintura. Ou, talvez uma imagem ainda não pintada por ninguém, esperando a pincelada de Tato. Eu gosto daquela idéia de “ocultar-se nas lágrimas, agora imóveis na retina, uma tela de proteção contra um corpo que desce”. O aparecimento da “tela” é muito sugestivo, porque se refere tanto à concepção de uma imagem para ser pintada, como – segundo um dos significados dessa palavra no Brasil – um tecido de arame que está formado na mente do Tato para o proteger contra o ambiente fúnebre da situação. Uma palavra “com mil faces” para citar uma vez mais Carlos Drummond de Andrade, que ainda mais sublinha a sensibilidade de Tato como pintor, ele está observando uma potencial tela? Ou, destacada a “lentidão definitiva do corpo que desce”, ele está pensando sobre a situação como se fosse uma passagem da arte cinematográfica, ainda uma tela! Ou, simplesmente, o Tato imagina já um tecido impregnado de um preparado, esticado e preso a um caixilho de madeira, pronto para ser preenchido por um artista. É claro, essas faces da palavra “tela” são as faces inseparáveis da língua portuguesa e, sem dúvida não necessariamente correspondem aos campos semânticos das palavras que correspondem a “tela” em outras línguas. É importante, que Cristovão Tezza saiba procurar essas faces, criar contextos, nos quais a ambigüidade das palavras e o seu potencial metafórico acrescentam a emoção estética no momento da leitura. Acho que as comparações deste tipo constituem um grande desafio para os tradutores que, na busca das correspondências, temem perder o encanto e beleza das imagens que viu o escritor, o que comentava citado acima Roman Jakobson. Mas não é isso o argumento do meu trabalho, por isso queria voltar uma vez mais ao Tato e sua afetividade incomum frente a pequenos detalhes que normalmente não ficam interceptados por pessoas correntes, e indicam uma habilidade de observação

¹ Ibid., p. 10. As sublinhas que aparecem nesta e nas outras citações deste trabalho são sempre minhas.

pormenorizada e uma memória plástica (o fragmento refere-se a uma lembrança de uma discussão entre Tato e Marsotti):

*O critério dele para me classificar na categoria demoníaca dos ricos era o seguinte – e ele erguia o **dedão sujo de tinta verde**: Sabe quanto custa um ateliê como esse seu, por mês, para mim? Um quadro de 60 por 40. Veja bem: por mês. (...) Agora era o **indicador, amarelo de Van Gogh**, que se erguia: Fora isso, tenho de comer, comprar tinta, maconha, tela, coca, uísque; e tenho de ajudar minha ex-mulher (...) Ele sacudia a cabeça cheia de tinta e levantava o **terceiro dedo, o do meio, de cor azul**: Foda-se, Tato Simone. Você nunca vai ser um verdadeiro artista. Eu falo isso para o seu bem.*

A técnica de deixar esse tipo de “pistas”, “palavras-chaves”, esses *códigos retóricos* que indicam traços de Simone como artista é levada por Tezza até a perfeição a fim de preparar um terreno propício para a introdução da própria obra desse artista. Enfim, esta preparação foi executada de tal maneira que antes de vermos qualquer coisa pintada por ele já entramos numa área de idéias, sugestões provocadas em nossa mente como se fossem emitidas num estado de hipnose.

Outra das funções ilocutivas foi comentada também por Umberto Eco, que sublinhou a força de retardar o tempo da narração pela introdução de uma descrição.¹ Eu já disse que Cristovão Tezza é um mestre da suspense. Isso nota-se sobretudo naqueles fragmentos do livro onde os diálogos estão intercalados pelas descrições de coisas que ocorrem ao redor das pessoas que estão a falar.

Algumas descrições servem como factores que ligam os acontecimentos da narração com os elementos sucessivos que não surgem directamente da situação anterior mas partem das digressões sendo um pretexto para introduzir informações adicionais sobre o passado da personagem. Uma descrição dessas é aquela que se refere ao momento em que Tato emprega um chaveiro para lhe mudar a fechadura do apartamento depois do arrombamento. Tato, num momento, observa o chaveiro que depois de ter montado a fechadura, está a descansar fumando um cigarro. Vejamos como Tato percebe essa imagem:

¹ ECO, U. *Sześć przechadzek po świecie fikcji*. Trad. J. Jarniewicz. Kraków: Znak, 1975. pp. 68, 77-83.

*(...) e havia o sol se pondo atrás da silhueta do homem [um chaveiro], escura na moldura da porta, uma bela foto em branco e preto, o homem do trabalho braçal, seco, sem pieguice, apenas talvez com um leve toque retórico, que Siqueiros ampliaria ao último limite, a mão enorme dando a última tragada no toco do cigarro aceso enfim arremessado deste alto de escada sem corrimão, um arco no espaço azul, (...) e eu lembrei a cocaína que eu larguei de vez (...)*¹

Neste aspecto a descrição faz papel do “organizador da relação” – a descrição de maneira indirecta traz informações sobre o passado de personagens. Da mesma maneira podíamos interpretar a passagem que inclui a descrição da foto que se encontra pendurada na parede do apartamento de Tato, o que de certo modo poupa a extensão da narração:

*Na parede do corredor, me despeço de mim mesmo: o belo garotinho em preto-e-branco, em foto de estúdio, sério, compenetrado como um adulto, mas ainda sem convicção, profundamente orgulhoso de sua pose, de sua roupa, de sua importância e de sua graciosa gravatinha-borboleta presa ao colarinho impecável. Pode-se quase ver na íris daqueles olhos atentos a imagem da mãe de ponta-cabeça, duas delas, uma em cada retina, sorridentes de sua obra, contemplando o filho ao lado do fotógrafo e da câmara, que foi igualmente generosa.*²

Da foto aprendemos tanto sobre o tipo de coisas que adornam o apartamento do pintor, quanto sobre a relação que ele tinha com a mãe a partir dos tempos de infância: uma mãe generosa e orgulhosa, carinhosa mas que também, de certo modo, sempre impunha no seu filho a sua vontade (as gravatas-borboletas, que ele sempre odiava, acompanharam o pintor até o dia do enterro do mestre quando decidiu tirar todas para fora). Assim, vemos que a descrição freqüentemente serve, nas mãos de Cristovão Tezza como um instrumento para traçar as relações entre pessoas. Observamos isso em muitas outras ocasiões; vamos ver algumas delas.

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 76.

² Ibid., p. 88.

3. As descrições que traçam relações entre pessoas

O pintor volta a encontrar-se com a mulher de cemitério ainda no dia do enterro. Combinam sair juntos para jantar. Ela é muito misteriosa, mas de certo ponto, este mistério é causado pela timidez do Tato. Uma timidez tão grande que ele nem ousa perguntar o nome dela – pois durante o enterro ela disse apenas que era amiga de Marsotti. Só depois do jantar ela confessa que negocia com pinturas e trabalha para uma galeria em São Paulo que gostaria de ter uma representação em Curitiba. Tato Simmone, além de tímido, também é ingênuo. De certa forma, a sua ingenuidade explica a errônea avaliação de pessoas. A mulher lhe parece misteriosa, digna, inteligente e perita na pintura por isso, ele concebe-a como uma figura distante, uma estátua esculpida por um artista; ele avalia-a externamente como uma modelo, objecto de um potencial quadro, mas esse sentimento confunde-se constantemente com a atração física pela mulher:

Já no carro, vi a pele muito clara e os cabelos muito escuros, uma combinação (rara) que considero plasticamente perfeita no rosto de uma mulher; a face como que paira na escuridão. (...) as mãos dela, frias e igualmente brancas, me ajudaram a encontrar o clique (...) as duas cabeças olhando para o mesmo ponto esotérico, invisível entre os dois bancos.¹

Na continuação desse encontro conhecemos mais descrições que nos mostram a figura da mulher de uma maneira ao mesmo tempo poética como visual. O pintor ressalta certos momentos durante a conversa, compara que “ela ainda balançou a cabeça de Nefertite, delicada e branca” ou, lembrando as palavras de Constantin, imagina uma situação na “calçada escura e vazia”:

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 100.

A vampira colocaria os lábios na curva quente do meu pescoço e levaria a minha alma.¹

Assim, Cristovão Tezza criou uma bela imagem que, tão concisa, está intercalada entre as palavras do diálogo, constituindo um contraponto com o espaço “escuro e vazio” como o fundo para a forma curvada do pescoço e o vermelho dos lábios. E o pescoço dele é quente, no contraste com a vampira, que tinha as mãos frias.

4. Banda desenhada... com palavras

Roman Ingarden escreve que as definidas dimensões do texto implicam a necessidade de seccionar os elementos para serem descritos.² Essa exigência, portanto, sugere uma economia da descrição, para evitar excessos que podiam fazê-la longa demais e por isso, pesada. É possível escolher apenas uma certa quantidade de características, daí tão grande a importância das escolhas. Uma situação que decorre num determinado lapso de tempo contém, como sublinhava Ingarden, uma quantidade indeterminada de imagens, detalhes, aspectos. O escritor, portanto, deve escolher essas que de maneira mais eficaz servirão para uma perfeita visualização. Cristovão Tezza procurou uma boa saída para vencer o excesso de descrição de situação. Trata-se das passagens onde a narração cria uma impressão de uma seqüência de desenhos, muitas vezes acompanhados por impressões auditivas que apresentam uma situação. Uma visualização dessas é uma das características do filme ou banda desenhada. O autor aproveita este tipo de descrição com grande habilidade e êxito, como no fragmento seguinte:

Tato Simone veste uma calça cinza, uma camiseta branca e um blazer escuro – e parece satisfeito. Antes de descer, confere uma última vez o pequeno corte no pescoço, já cicatrizado; à noite, quase não se verá. Ele tem ainda três minutos;

¹ Ibid.

² Roman Ingarden. *O dziele literackim*. In: INGARDEN, R. *Studia z estetyki*. v .2. Warszawa, 1958. p. 335.

pega a tetrachave e estende o braço para abrir a porta, mas Erik Satie ainda dedilha o piano; dá três passos para desligar o som e o telefone toca. Se pensasse um segundo, não atenderia, mas a mão levanta o fone por conta própria.¹

No fragmento acima indicado além da seqüência de “desenhos” foi mudado o ponto de vista: até agora tivemos a narração em primeira pessoa, neste fragmento o Tato está visto da perspectiva exterior. Além disso, muda o tempo da narração que agora decorre no presente. Pode-se dizer que esta mudança proporciona, outra vez mais, a observação dos acontecimentos de um outro ponto de vista do que até este momento. Numa das suas entrevistas Tezza comentou que sempre foi muito importante para ele a co-existência de vários pontos de vista em qualquer história contada.

Mencionada a ligação de certas descrições com a banda desenhada, gostaria de lembrar uma vez mais aqueles fragmentos onde Tezza depicta o encontro do Tato com a vampira. Aquelas passagens também têm muito dessa forma dos desenhos animados. A ilusão de os quadrinhos se apresentarem numa seqüência ante os olhos de leitor está sublinhada pelo aparecimento freqüente das partes do corpo humano – isoladas de certa maneira do resto do corpo (como na citação anterior: “a mão levanta o fone por conta própria”). Isso faz lembrar uma vez mais Roy Lichtenstein, mas desta vez no tocante às descrições de situações apresentadas. Vem aqui uma ilustração para a reação da “vampira” durante a conversa com o pintor:

Inesperadamente – após um segundo de suspensão, aquela bela face branca pairando nas trevas (...) deu uma risada solta, alegre, de todos os dentes, enquanto apertava a minha mão. (Eu colocaria aquelas mãos no meu quadro, brancas assim.)²

O autor não se limitou a aproveitar apenas as qualidades da banda desenhada. Muitas vezes proporciona ao leitor impressões ligadas com a dança, o movimento e

¹ TEZZA, T. Op.cit., p. 91.

² Ibid., p. 102.

música. Frequentemente, Cristovão Tezza utiliza o motivo de dança para descrever uma situação, seja uma atitude de uma pessoa que, aliás, não tem nada com a própria dança, mas está apresentada metaforicamente. Vejamos apenas dois fragmentos que perfeitamente sustentam esse raciocínio:

Muito melhor seriam, ponderei, as mulheres dos classificados, que pela distância nos deixam intactos. O sexo como uma bela dança avulsa, os passos do tango que se experimentam com uma desconhecida, para nunca mais ao amanhecer: essa vertigem caleidoscópica deveria ser a vida. Não se envolva, nunca; é isso que todos querem, que você se envolva. É disso que todos vivem: de envolvimento. Todos querem enfiar você na teia à força, primeiro a cabeça, depois os braços e enfim as pernas, e daí você é um homem morto (...).¹

São bonitas as imagens e comparações que o autor nos proporciona, fazendo as relações entre pessoas e certos acontecimentos que passam na vida ainda mais sugestivos e fortes na recepção. A idéia de “enfiar você na teia à força” descrição de relação entre homem e mulher como passos de tango, “uma bela dança avulsa” parecem-me geniais, como outros trechos do romance onde o autor aproveita o encanto de dança. Trata-se do momento quando Tato, por acidente, trava conhecimento com a italiana: Tato encontra-se nas escadas do Metropolitan Museum e está tentando livrar-se de um chiclete que se grudara nos seus sapatos. Perde o equilíbrio e por pouco cai numa mulher que está a passar ao seu lado. E uma vez mais, confirma-se a necessidade de Cristovão Tezza apresentar os acontecimentos de mais do que um ponto de vista: somos capazes de saber como as duas pessoas se lembram e descrevem esta situação. Vem aqui a impressão da italiana:

(...) você avançou (...) e numa seqüência de quatro tropeços ridículos conseguiu ainda recuperar um pedaço de equilíbrio graças a minha mão, que se ergueu em tua defesa, ou em defesa própria, porque de outro modo você desabaria definitivo sobre mim – e ao fim nos vimos, eu da Itália, você do Brasil, entre um degrau e

¹ Ibid., p. 103.

*outro, abraçados incertamente como num lance de tango, em que o homem era eu, e você a mulher. Por pouco não te beijei o que (...) daria uma bela e abrupta rotação nas nossas vidas, também como num tango argentino (o tango é argentino, não?) (...). Só nós dois, certíssimos e seríssimos como duas figuras congeladas de um tango pintado por David.*¹

A italiana utilizou uma bonita comparação, descrevendo o acidente como uma dança, um tango e ainda mais, marcou a impressão de eles lembrarem naquele momento duas pessoas pintadas por David. Sem dúvida, essa referência neoclássica informa o leitor que aquele momento, tanto como o homem que uma vez encontrou, era, na vida dela, um momento na vida muito importante e ela não está a rir do homem que, embora “quatro tropeços ridículos”, quase desabou nela na escada do museu. Contudo, o autor várias vezes volta a essa situação ao longo da narração. Por exemplo, conhecemos as impressões que ficaram na memória do Tato daquele dia, que, basicamente, estão longe da “dignidade” recordada pela mulher. Além disso, esta lembrança está provocada pela digressão que se refere a outra coisa (é, portanto, também um bom exemplo que ilustra uma das funções ilocutivas comentadas na passagem anterior, aquela da ligação de vários sucessos que não surgem directamente um de outro):

*Sete e meia já - eu sujo, afundado na poltrona, bebendo cada palavra da carta-testamento de uma italiana com pouco ou nenhum parentesco com aquela de todas as outras cartas, exceto o amor pelas frases longas e pelo inglês correto de quem escreve com segurança em outra língua, coisa que eu jamais consegui, tropeçando aos trancos em preposições como o meu pé na escadaria do Metropolitan pisando e colando, graças a um chiclete, o cordão do outro pé, o que me levou a desabar sobre ela como um pião em fim de festa, e é verdade, eu queimei de vergonha, do mesmo modo como agora a simples lembrança insiste em me envergonhar em meio riso.*²

¹ Ibid., pp. 49-50.

² Ibid., p.87.

Tato relembra o seu tropeço comparando-o com a dificuldade com que se move no terreno da gramática inglesa. É surpreendente a diferença, a contrariedade dos sentimentos de ambas pessoas que foram expostas a partir das comparações utilizadas por ambas. Graças a elas o autor descobriu ante nossos olhos o interior das pessoas. A metáfora que aproveita os passos de tango, revelando a vontade da mulher beijar Tato revela a felicidade dela pelo contacto inesperado, um respeito e interesse pelo homem. No entanto, no caso do pintor temos vergonha, uma timidez e sentimento de desonra, por isso Tato compara-se próprio com um “pião em fim de festa”, acrescentando que assim mesmo sente-se entre as preposições inglesas, invejando a italiana pelo bom domínio dessa língua.

Existiam milhares de outras maneiras de apresentação desse tipo de sentimentos, situações e lembranças, mas Cristovão Tezza opta sempre pelas maneiras inconventionais, portanto visuais e poéticas ao mesmo tempo, o que uma vez mais faz ressaltar a sua habilidade de pintar com palavras. Isso é visível em cada romance seu, o que lembra a, citada acima, teoria do DNA presente em cada trecho da obra de um artista. Sem dúvida, o gene da arte visual faz parte do DNA de Cristovão Tezza.

CONCLUSÃO.

Cristovão Tezza incluiu no *Breve espaço entre cor e sombra* enunciações de carácter de meta-textos que exprimem certo conceito das relações entre a arte verbal e pictorial. Para citar aqui um desses fragmentos, devemos retroceder uma vez mais à conversa entre Tato Simone e Ariadne na festa dada por Richard Constantin. Tato diz a Ariadne que olhar uma tela é muito melhor do que pintá-la e logo explica, porque:

- *Olhar uma tela é um prazer absoluto e descompromissado. Se a pintura é boa, é uma dádiva. É a felicidade em estado puro. (...)*

- *Dádiva?*

- *Sim. Nada demonstra de maneira mais cristalina que o mundo pode ser melhorado quanto uma pintura plenamente realizada. Você não concorda?*

- *Eu nunca pensei nisso. (...) E quanto a escrever e ler? Eu me sinto muito mais à vontade falando de literatura.*

- *É a mesma coisa. Ler um livro é muito melhor do escrevê-lo.*

- *Não, estou falando de outra coisa. Eu digo que ler é melhor do que ver. Eu acho.*

- *Ler é ver.¹*

A breve constatação “ler é ver” – a resposta concisa para a pergunta “se uma descrição podia ser sugestiva como a própria imagem” – aparece, com sua força da constatação firme e resoluta para logo ser apagada pelo comentário: “uma discussão

¹ Ibid., p. 206.

idiota de dois adolescentes”]; uma vez mais denota que o escritor evita qualquer crítica definitiva, deixando sempre aos leitores uma porta aberta para formarem eles próprios uma opinião. Contudo, mesmo sem dar resposta a esta questão, Cristovão Tezza participa na discussão sobre as relações entre artes pelo facto de levantar essas perguntas nos lábios dos seus personagens. Cristovão Tezza – ele próprio um *violon d’Ingres*¹ – não era capaz de constatar definitivamente qual das artes é a melhor, a mais completa e ideal; talvez nem o queria fazer. Portanto, não era esse o argumento do meu trabalho; permito-me uma vez mais citar algumas das perguntas que ocasionaram esse trabalho: Uma descrição de um quadro pode ser tão boa e completa como o próprio quadro? Ela poderia causar a ilusão de uma pessoa contemplar as imagens como se fossem vivas? Existe uma descrição que estimule todos os sentidos humanos? Creio que as análises que fiz no meu trabalho sustentam a minha convicção de que as respostas para estas perguntas são: sim, isso é possível. Em certo grau, aliás, prova-o a ciência: segundo a teoria dos “cães de Pavlov”, observou-se que uma descrição de um limão ser despelado, com a seu cor e aroma, causa numa pessoa o fluxo de saliva! Pois, recorde uma vez mais as palavras de Voilloux: “si les modes de perception, visuels ou auditifs, sont aussi des actes cognitifs, un acte cognitif peut être purement ‘mental’” e como tal esse não depende dos sentidos externos; daí a conclusão simples: o que conta é a mestria, a técnica, um bom domínio da linguagem e, é claro, talento de um artista. Isto foi dito, de uma maneira poética por Kessy Basílio: *L’artiste: maître du voir, par là même, maître à voir. Eclairer. Phare.*² Então, o artista, como uma lanterna, encontra-se no espaço entre luz e sombra, e esse, porém, é breve.

¹ Cristovão Tezza foi sempre um grande entusiasta da música e da pintura; quando jovem, copiava telas dos grandes artistas, e sempre interessou-se pela história de arte. Para mais informações sobre interesses do escritor, cf. BERNARDI, R. M. Op. cit., pp. 5-16.

² BASILIO, K. *Zola et la photo*. In: *Harmonias*. Ibid., p. 93.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

- AGUIAR E SILVA**, Vítor Manuel de. *TEORIA DA LITERATURA*. 5^a ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- ARNHEIM**, Rudolf. *ART AND VISUAL PERCEPTION. PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE EYE*. Versão polaca: *SZTUKA I PERCEPCJA WZROKOWA. PSYCHOLOGIA TWÓRCZEGO OKA*. Trad. Jolanta Mach, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- BARTHES**, Roland. *MIT DZISIAJ*. Trad. Wanda Błońska. In: Roland Barthes. *MIT I ZNAK*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- BARTHES**, Roland. *ZNAK W WYOBRAŹNI*. Trad. Janusz Lalewicz. In: Roland Barthes. *MIT I ZNAK*. Warszawa: PIW, 1970.
- BASILIO**, Kelly, Bendouis. *ZOLA ET LA PHOTO. "TOUT VOIRE ET TOUT PRENDRE."* In: Basilio, K. B. *HARMONIAS*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- BOSING**, Walter. *HIERONIM BOSCH*. Köln: Taschen, 2000.
- BRZOZA**, Halina. *WIELOŚĆ SZTUK – JEDNOŚĆ SZTUKI*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1986.
- BUKOWSKI**, Jacek. *POSTAWY WOBEC SZTUKI NAJNOWSZEJ*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1981.
- CHASTEL**, André. *A ARTE ITALIANA*. São Paulo: Martin Fontes Editora, 1991.
- CORSTIUS**, Jan Brandt. *LITERATURA JAKO KONTEKST*. Trad. Wanda Tuka. In: Halina Janaszek-Ivanickowa (Org.) *ANTOLOGIA ZAGRANICZNEJ KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ*. Warszawa: Instytut Kultury, 1997.
- CROCE**, Benedetto. *ZARYS ESTETYKI*. Warszawa: PWN, 1961.
- CZAPLEJEWICZ**, E., KASPERSKI, E. *BACHTIN*. Warszawa: PWN, 1983.
- DEICHER**, Susanne. *PIET MONDRIAN*. Köln: Taschen, 1999.

- DEWEY**, John. *ART AS EXPERIENCE*. Versão polaca: *SZTUKA JAKO DOŚWIADCZENIE*. Trad. Andrzej Potocki. Wrocław: Zakłady Narodowe im. Ossolińskich, 1975.
- ECO**, Umberto. *SZEŚĆ PRZECHADZEK PO ŚWIECIE FIKCJI*. Trad. Jerzy Jarniewicz. Kraków: Znak, 1995.
- ESPINHEIRA FILHO**, Rui. *UMA PINTURA DO MUNDO*. In: *A TARDE CULTURAL*. Salvador, 19 de Setembro, 1998.
- GENETTE**, Gérard. *DISCURSO DA NARRATIVA*. Lisboa: Vega, 1989.
- GENETTE**, Gérard. *FIGURES III*. Paris: Editions du Senil, 1972.
- GOŁASZEWSKA**, Maria. *ZARYS ESTETYKI*. Warszawa: PWN, 1984.
- GOMBRICH**, Ernst H.. *SZTUKA I ZŁUDZENIE. O PSYCHOLOGII PRZEDSTAWIANIA OBRAZOWEGO*. Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1981.
- INGARDEN**, Roman. *OBRAZ I JEGO KONKRETYZACJA*. In: Ingarden, *Studia z estetyki*, v .2. Warszawa, 1958.
- INGARDEN**, Roman. *OBRAZY Z TEMATEM LITERACKIM*. In: Ingarden, *ibid*.
- JACKIEWICZ** Aleksander, *NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI LITERATURY I FILMU*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, 1971.
- JAKOBSON** Roman, *ON LINGUISTIC ASPECTS OF TRANSLATION*. In: SCHULTE, Rainer e BIGUENET, John (Org.). *THEORIES OF TRANSLATION: AN ANTOLOGY OF ESSAYS FROM DRYDEN TO DERRIDA*. Chicago: The University of Chicago, 1992.
- JONES**, Arthur F.. *WSTĘP DO HISTORII SZTUKI*. Trad. A. Zahaczewska-Dobrowolska e Maurycy Kulak. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 1999.
- KARL**, Frederick R.. *O MODERNO E O MODERNISMO*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- LESSING**, Gotthold Ephraim. *LAOKOON, CZYLI O GRANICACH MALARSTWA I POEZJI*. Trad. H. Zymon-Dębicki, introdução de Jolanta Białostocka. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademi Nauk, 1962.
- MACEDO**, Ana Gabriela. *A RETÓRICA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA E A PÓS-MODERNIDADE: LIMINARIDADE, CUMPLICIDADE E CRÍTICA*. In:

CARVALHÃO BUESCU, Helena e FERREIRA DUARTE, João (Org.). *ENTRE ARTES E CULTURAS*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

MARKIEWICZ, Henryk. *WYMIARY DZIEŁA LITERACKIEGO*. Warszawa: PWN, 1995.

MORAWSKA, Hanna (Org.). *FRANCUSCY PISARZE I KRYTYCY O MALARSTWIE 1820 – 1876*. Warszawa: PWN, 1977.

PASSERON, René. *SURREALIZM*. Warszawa: Arkady, 2002.

POPZRĘCKA, Maria. *KUŹNIA. MIT, ALEGORIA, SYMBOL*. Warszawa: PWN, 1972.

POZUELO IVANCOS, José Maria. *TEORIA DEL LENGUAJE LITERARIO*. Madrid: Cátedra, 1988.

PRAZ, Mário. *LITERATURA E ARTES VISUAIS*, Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

PRINCE, Gerald. *NARRATOLOGY. THE FORM AND FUNCTION OF NARRATIVE*. Berlin: Mouton Publishers, 1982.

REIS, Carlos. *O CONHECIMENTO DA LITERATURA*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. *DE LA LITTERATURE AU CINEMA. GENESE D'UNE ECRITURE*. Paris: A. Colin, 1970.

SIENKIEWICZ, Barbara. *LITERACKIE "TEORIE WIDZENIA" W PROZIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO*. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1992.

STARZYŃSKI, Juliusz. *O ROMANTYCZNEJ SYNTEZIE SZTUK. DELACROIX, CHOPIN, BAUDELAIRE*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

TATARKIEWICZ, Władysław. *DZIEJE SZEŚCIU POJĘĆ. SZTUKA, PIĘKNO, FORMA, TWÓRCZOŚĆ, ODTWÓRCZOŚĆ, PRZEŻYCIE ESTETYCZNE*. Warszawa: Arkady, 1988.

TOEPLITZ, Krzysztof Teodor. *BIEDNY MINOTAUR*. In: Toeplitz. *KULTURA W STYLU BLUE JEANS*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

VALTER, Ingo F.. *PICASSO*. Köln: Taschen, 1993.

- VOUILLOUX**, Bernard. *LES RELATIONS ENTRE LES ARTS ET LA QUESTION DES "STYLES D'ÉPOQUE"*. In: BENDOUIS BASILIO, Kelly (Org.). *HARMONIAS*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- WELLEK**, René. *TERMIN I ISTOTA LITERATURY PORÓWNAWCZEJ*. Trad. Andrzej Janaczewski. In: Wellek, René. *POJĘCIA I PROBLEMY NAUKI O LITERATURZE*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- WEISSTEIN**, Ulrich. *LITERATURA I SZTUKI WIZUALNE*. Trad. Beata Janke-Cabańska. In: JANASZEK-IVANICKOWA, Halina (Org.). *ANTOLOGIA ZAGRANICZNEJ KOMPARYTYSTYKI LITERACKIEJ*. Warszawa: Instytut Kultury, 1997.
- WITOSZ**, Bożena. *OPIS W PROZIE NARRACYJNEJ NA TLE INNYCH ODMIAN DESKRYPCJI*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997.
- WYSŁOUCH**, Seweryna. *LITERATURA A SZTUKI WIZUALNE*, Warszawa: PWN, 1994.
- ZAWANOWSKI**, Kazimierz. *FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1975.
- ZUFFI**, Stefano e CASTRIA, Francesca. *LA PITTURA MODERNA. GLI IMPRESSIONISTI E LE AVANGUARDIE DEL NOVECENTO*. Milano: Elemond Editori Associati, 1998.
- ZWOLIŃSKA**, Krystyna. *MAŁA HISTORIA SZTUKI*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

PUBLICAÇÕES SOBRE CRISTOVÃO TEZZA

- ALMEIDA**, Milton José. *O INSÓLITO TEZZA*. In: *Leia livros*, nº 29. São Paulo, Out/Nov, 1980.
- ALVES**, Cileide. *ESPAÇO PARA PENSAR A VIDA INTEIRA*. In: *O Popular*. Goiânia, 19 de Julho, 1998.

ASSUMÇÃO, Jéferson. *NOVOS ARES NAS LETRAS*. In: *Diário de Canoas*. Canoas, 28 de Dezembro, 1994.

CASTELLO, Jose. *TEZZA DISCUTE UTILIDADE DA ARTE EM ROMANCE DENSO*. In: *O ESTADO DE SÃO PAULO*. São Paulo, 23 de Agosto, 1998.

CORREA LEITE, Zeca. *ENTRE O ESPAÇO ESTREITO DAS RELAÇÕES HUMANAS*. In: *Folha do Paraná*. Curitiba, 11 de Abril, 1998.

COUTO, Jose Geraldo. *BREVE ESPAÇO COLOCA TEZZA NO MAPA*. In: *Folha de Sao Paulo*. Sao Paulo, 18 de Abril, 1998.

___ *DEZ CONSAGRADOS NA LÍNGUA MÃE*. In: *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 25 de Outubro de 1999.

FERREIRA, Jose Guilherme R.. *TEZZA EXPÕE DILEMAS DA REPRESENTAÇÃO*. In: *Jornal da Tarde*, 18 de Abril, 1998.

LACERDA, Rodrigo. *A CABEÇA ESCULPIDA*. In: *Jornal de Resenhas*. São Paulo, 11 de Abril, 1998.

MARTINS, Wilson. *A OBRA ABERTA DE CRISTOVÃO TEZZA*. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 de Mayo, 1998.

NAME, Daniela. *QUADROS E CRISES NO NOVO LIVRO DE TEZZA*. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 de Abril, 1998.

NEVES MIRANDA, José Vicente A. das. (Org.). *CRISTOVÃO TEZZA*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

PAGANINI, Joseana. *ENCONTRO APROXIMA LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA*. In: *Jornal de Brasília*. Brasília, 24 de Outubro, 1999.

PINTO PACHECO, André. *NOITE CURITIBANA INSPIRA NOVO ROMANCE DE CRISTOVÃO TEZZA*. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 de Outubro, 1995.

SÁ, Sergio de. *BREVE ESPAÇO ENTRE SOMBRA E FAMA*. In: *Correio Brasiliense*. Brasilia, 21 de Junho, 1998.

VILAS BOAS, Sérgio. *PACATO CIDADÃO CURITIBANO*. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 23 de Fevereiro, 1998.