

“Onde estivestes de noite?” o literário e a imagem se perguntaram

“Where did you have been at night?”
the literary and the image asked themselves

Maria Eugênia Curado, Ewerton de Freitas Ignácio**

**Universidade Estadual de Goiás (UEG)*

Resumo: Considerando a possibilidade da migração de temas e topos literários de uma esfera artística a outra, e tendo em vista que o texto literário e a pintura se aproximam não apenas por motivação temática, mas também por procedimentos de composição, com base no instrumental teórico de Charles Sanders Peirce (1839-1914) propomos neste artigo demonstrar que, independentemente do tempo e do espaço em que se forjaram e talvez pelo caráter atemporal e universalizante das obras, embora de meio e modos diversos, há possibilidade de uma leitura dialógica do conto “Onde estivestes de noite” (1997), de Clarice Lispector, com o painel nuclear “O juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch. Analisaremos a arquitetura da contística lispectoriana com a construção pictórica de Bosch e os elementos formadores de ambas as produções que nos revelam, talvez, outras formas de compreender o mundo da leitura.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Lispector. Bosch. Intersemiose.

Abstract: Considering the possibility of migration of themes and literary types from an artistic sphere to another, and taking into account that the literary text and painting approach not only for thematic motivation, but also by composition and procedures, based on instrumental theorist Charles Sanders Peirce (1839-1914), we propose in this article demonstrate that, regardless of time and space in which were forged and perhaps the timeless and universalizing character of the works though means and different ways, the possibility of a dialogic reading short story "Onde estivestes de noite" (1999), by Clarice Lispector (1922-1977) with the nuclear panel "O juízo final" (1482), by Hieronymus Bosch(1450-1516). We will review the architecture of lispectoriana short story selections with the pictorial construction of Bosch and trainers elements of both productions that tell us perhaps other ways of understanding the world of reading.

Keywords: Comparative Literature. Lispector. Bosch. Intersemiosis.

Introdução

A discussão sobre o termo literatura é controversa. Aguiar e Silva (1975) revisa o conceito desta terminologia desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade e entre várias ponderações diz, citando Hjelmslev, que o texto literário depende de muitos códigos culturais não literários e envolve “sistemas de atitudes psicológicas, de posturas mentais, de convicções sócio-políticas, de princípios éticos do indivíduo e do grupo ao qual se insere” (AGUIAR E SILVA, 1975, p. 34-35). O estudioso enfatiza que a literatura não é um conjunto fechado de textos, mas pertence a um processo ininterrupto e histórico de produção textual e “implica a existência de mecanismos semióticos [...] que se objetiva num conjunto aberto de textos [...] e podem determinar novas leituras desses mesmos textos” (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 14) Partindo desse pressuposto, podemos considerar a hipótese de existir uma condição tanto de leitura quanto de escritura de textos que engendre elementos que permitam aproximação do objeto literário com outras artes ou mídias em uma visão intersemiótica. Isso porque estamos em constante interação com várias formas de saberes, sejam relacionados ao mundo empírico em uma relação epidérmica ou não. Nesse sentido, entende-se que as produções literárias podem refletir não só a verossimilhança, mas também dialogar com diferentes formas de expressão artísticas e que sua produção pode passar por motivações diferentes da conjuntura na qual as obras se formam. Pressupõe, por conseguinte, possibilidade de ligações, analogias e diálogos entre linguagens.

Diante da possibilidade da relação entre meios e modos diversos, sugere-se, nesta reflexão, uma organização na qual se problematiza: i) as fronteiras da Literatura Comparada (doravante LC), atentando para o princípio de que delinear o objeto literário é tão complexo quanto desenhar de forma definitiva o espaço da LC. Assim, vamos, ainda que de forma breve, refletir sobre os meandros da LC, apontando sua trajetória e dubiedades, sobremaneira a partir do século XX, em que as discussões sobre esta disciplina passam a acolher diferentes processos de investigação e buscam negociações com distintas áreas do saber; ii) a tentativa de um delineamento do que designamos como aproximação semiótica entre o texto literário e o visual como uma proposta metodológica e a discussão a respeito da possibilidade de aproximação de dois objetos artísticos – literário e plástico – que, pertencendo a contextos distintos, necessita de uma visão não compartimentada de leitura.

Embora se possa questionar a validade da revisão a trajetória da LC e de reflexões sobre interações entre literatura e outras linguagens, acreditamos ser inescapável um posicionamento sobre como alguns estudiosos se situam diante da definição dos limites entre campos artísticos diferentes.

Literatura Comparada e múltiplas linguagens

A Literatura Comparada, disciplina de origem oitocentista, surgiu no século XIX como uma ramificação da história da literatura. Em princípio, impulsionava as relações literárias internacionais em oposição às literaturas nacionais. Tal enfoque possuía uma concepção historicista e privilegiava os componentes exteriores às obras, ou seja, as relações de uma obra com outras e o contexto cultural, mas “traz como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras seja com os limites entre áreas do conhecimento” (COUTINHO, 2006, p.11).

No sentido estrito, influenciou-se por comparatistas que se voltaram mais para os aspectos internos dos textos como o Formalismo Russo, a Estilística e o *New Criticism*. Por este viés, o comparativismo passou a ser ditado pela Escola Americana, cujos estudos comparados trouxeram inúmeras mudanças à concepção francesa, como a valorização da imanência textual que acabou levando-a a mero esteticismo. Mas, ainda que centradas em princípios teóricos adversos, ambas as escolas buscaram a universalidade de modelos teóricos comuns a todas as literaturas, levando ao etnocentrismo, uma vez que os paradigmas desejados formavam-se com base em uma determinada cultura tomados como universais.

A partir dos anos 70 do século XX, a LC se volta para um enfoque político e aponta para investigações localizadas e se aproxima de questões contextualizadas, distanciando-se do etnocentrismo. Inserem-se a partir daí buscas de identidade nacional e cultural e o olhar às produções dos grupos minoritários. Nesse momento, a LC passa a encarar os questionamentos literários locais a partir da visão do pesquisador. Este descentramento amplia seu aspecto interdisciplinar considerando que a obra literária, vista como produto cultural, passa a se relacionar com as diversas áreas do saber e não só considera como espaço a literariedade (CARVALHAL, 1986). Tal ampliação leva os interesses dos comparatistas a campos aparentemente adversos como a comparação do texto literário com o plástico, com a música, com a filosofia, mostrando a possibilidade de intercâmbios estéticos entre meios e modos diferentes e “apontam todos na direção da constituição de um campo de atividades [...] amplo em que o estudioso, serve-se de uma vasta abordagem de métodos e técnicas” (COUTINHO, 2013, p. 15), o que o faculta a criar maneiras de interpretar e determinar ou não suas fronteiras. Isso, para Remak (2011), é a possibilidade de o texto literário poder ir além dos limites de um país específico e que o comparativismo deve dialogar com outras áreas da expressão e da crença humana como as artes plásticas, o cinema, a música, a filosofia, a religião etc.

Na realidade, o imbricamento entre as artes, segundo Ribeiro de Oliveira (1993), surgiu de forma acidental na *Ars Poetica* de Horácio quando o filósofo sintetiza a poesia e a pintura em *Ut pictura poesis* com o objetivo de “ilustrar o preceito contemporâneo do decoro e da unidade” (RIBEIRO DE OLIVEIRA, 1993, p.13). Ou seja, cada forma de expressão artística teria sua mimese, respeitando seus meios e seus modos. Muitos séculos depois, contudo, “a expressão *Ut pictura poesis* passou a designar uma abordagem crítica aproximando a literatura das artes plásticas, e, por extensão da música e do cinema” (RIBEIRO DE OLIVEIRA, 1993, p. 14) e, hoje, acreditamos, do *cyber* espaço. Entretanto, o vai e vem desta discussão nunca chegou a um consenso. Fato é que se a pintura fala ou se a poesia cria imagens, torna-se, a nosso ver, irrelevante, pois o que nos interessa na verdade são as aproximações que determinadas leituras nos incitam a ler outros meios que não os tradicionalmente forjados nas páginas dos suportes convencionais.

Perseguindo essa linha de raciocínio, e na revisão da literatura empreendida por Curado (2001), veremos que vários estudiosos se debruçaram sobre a possibilidade das inter-relações entre literatura e artes plásticas, contudo, nos ateremos a apenas alguns deles, considerando que nossa proposta não traz à baila discussões sobre o estado da arte ou debates de cunho conceitual. Mario Praz (1982), por exemplo, enfatiza que por meio da estética comparada seja possível encontrar semelhanças estruturais em vários sistemas artísticos independentemente dos meios utilizados e reforça o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito de uma época em que todas as produções artísticas estão de fato inseridas e que têm o tempo como revelador da verdade. Se para Praz (1982) o tempo presente seria o determinante, a verdade também teria seu momento certo. Todavia, o que ora colocamos em discussão é justamente o oposto, ou seja, que a verdadeira obra de arte extrapola o tempo e o espaço e, conseqüentemente, dialoga com meios e modos diversos independente da época em que se forjaram e deixa no universo um profundo questionamento; Étienne Souriau (1983) analisa estruturalmente obras de diversas manifestações artísticas e evidencia estruturas e analogias ora mais ora menos visíveis ou mesmo “secretas” entre as obras. Para tal, elege como base disciplinar a estética comparada e enfatiza que “pintores, escultores, músicos, poetas são levitas de um mesmo templo. Servem senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres” (SOURIAU, 1983, p. 14). Para o estudioso todas as variações artísticas convergem para uma essência estilística comum e o método da estética comparada dá conta de melhor confrontar as diferentes formas artísticas. Por esse caminho, e tendo em vista que o artista busca por meio de expressões diferentes representar o mundo ou o sentimento em relação a ele, ousaria afirmar que, independentemente do tempo ou do espaço, a “verdadeira” obra de arte define-se e se redefine de forma constante em um processo de semiose no qual se atualiza via fruidor e tem a estética como referencial basilar.

Valdevino Soares de Oliveira (1999) parte do princípio de que a poesia e a pintura se aproximam não apenas por motivação temática, mas também por procedimentos de composição e considerando as várias polêmicas sobre o assunto, opta pelo instrumental teórico de Charles Sanders Peirce (1839-1914), ou seja, baseia-se nas tríades formuladas pelo filósofo: primeiridade, secundidade e terceiridade. Discute o traço caracterizador da imagem, isto é, as semelhanças na qualidade, na justaposição e na mediação. Mostra a particularidade definidora do diagrama em suas relações topológicas, referenciais e convencionais. Demonstra com propriedade que “só um operar triádico seria capaz de dar conta das diferenças dentro de cada categoria de representação” (OLIVEIRA, 1999, p. 160). Isso significa que os três elementos da tríade peirciana estariam presentes ora em maior ora em menor grau ou mesmo em valores equivalentes independentemente do objeto artístico. O que nos leva a entender que mesmo que o universo das formas visuais pertença a um sistema diferente dos textos escritos paradoxalmente, têm características que os situam em uma zona fronteira de uns em relação aos outros.

Irmanada às reflexões de Oliveira, e apoiadas nas palavras de Peirce (2000) de que somos signos que pensam por meio sígnico e que as relações entre linguagens acontecem no pensamento e relacionam-se à soma dos nossos conhecimentos e, ainda, que “dois objetos podem se considerar similares quando comparados e reunidos na mente” (PEIRCE, 2000, p. 271), acreditamos que em uma relação semiótica do processo investigativo podemos aproximar linguagens de matrizes diferentes, considerando os o figurativismo e seus hipóícones, ou ícones degenerados. Neste caso, tendo como *corpus* de análise o conto “Onde estivestes de noite” (1997), de Clarice Lispector, com o painel central de “Juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch; demonstraremos a possibilidade associativa entre ambas as linguagens, em princípio, díspares e apartadas diacronicamente. Para tal, esta reflexão problematiza os limites de delimitação de territórios entre linguagens e que é possível o entrelaçamento de leituras entre sistemas díspares, considerando o capital cultural do leitor.

Literatura e imagem: aproximações semióticas

Peirce teve uma “visão semiótica universal do mundo” (NOTH, 1998, p. 60). Para o filósofo, todo pensamento implica na interpretação ou na representação de algo e define signo como aquilo que “sob certo modo, representa algo para alguém. Cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente ou um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2000, p. 46). Ou seja, “representar é estar no lugar de, é estar numa tal relação com o outro que para *certos propósitos* é considerado por uma mente como se fosse este outro” (PEIRCE, 2000, p. 61).

Sendo assim, a partir de uma leitura que vai além do eixo sintagmático, paradigmático, referencial ou mesmo conotativo que se propõe a ressignificações somente da palavra escrita e cria imagens aleatórias no leitor, aqui, neste estudo, consideraremos a leitura como revelação de signos que podem dialogar com outros textos sejam eles literários, visuais, sonoros ou pertencentes a essas três matrizes em um processo semiótico de investigação, estabelecendo, por esse viés, a descompartimentação dos saberes..

Para Peirce (2000), a semiose é o meio em que o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete tanto na aquisição do conhecimento quanto na expansão das experiências adquiridas e se liga a um processo mental que se concentra nas ideias e se desenvolve em uma cadeia ou rede de associações. Seguindo tal raciocínio e tendo como base uma leitura sígnica do texto lispectoriano em consonância com a pintura de Bosch, partiremos do princípio que ambos traduzem um universo surreal, por meio de uma linguagem figurativa, cuja temática se fundamenta no apocalipse em que o apóstolo João (1975) com uma linguagem que se alinha ao fluxo de consciência pontuado por imagens figurativas que nos remetem tanto à narrativa de Lispector quanto à pintura de Bosch.

Entende-se o termo figurativo como tudo aquilo que pode ser visualizado ou que, de alguma maneira, pertença ao universo da figura. Nas artes plásticas, presentifica-se por meio de formas visíveis ou reproduções de elementos mentais, imaginários ou duplos transpostos do mundo externo realizados, basicamente, em suportes bidimensionais. Seria, segundo Aristóteles (1997), o retratismo ou o primeiro sentido da mimese. Na literatura, compreende-se tal terminologia como réplicas de objetos construídos por meio de palavras que evocam imagens visuais concretas no receptor da obra. Santaella (1993) afirma que as imagens verbais podem ser tratadas sob dois prismas: i) como imagem figurada e metafórica; ii) como modelo da realidade. Respalhada na noção de diagrama de Peirce, salienta que a compreensão da imagem verbal “não se dá palavra após palavra, mas na captação do diagrama sintético dos elementos frásicos” (SANTAELLA, 1993, p. 43), apontando a partir daí outras perspectivas para a leitura do texto literário, seja do ponto de vista linguístico ou, como neste caso, semiótico.

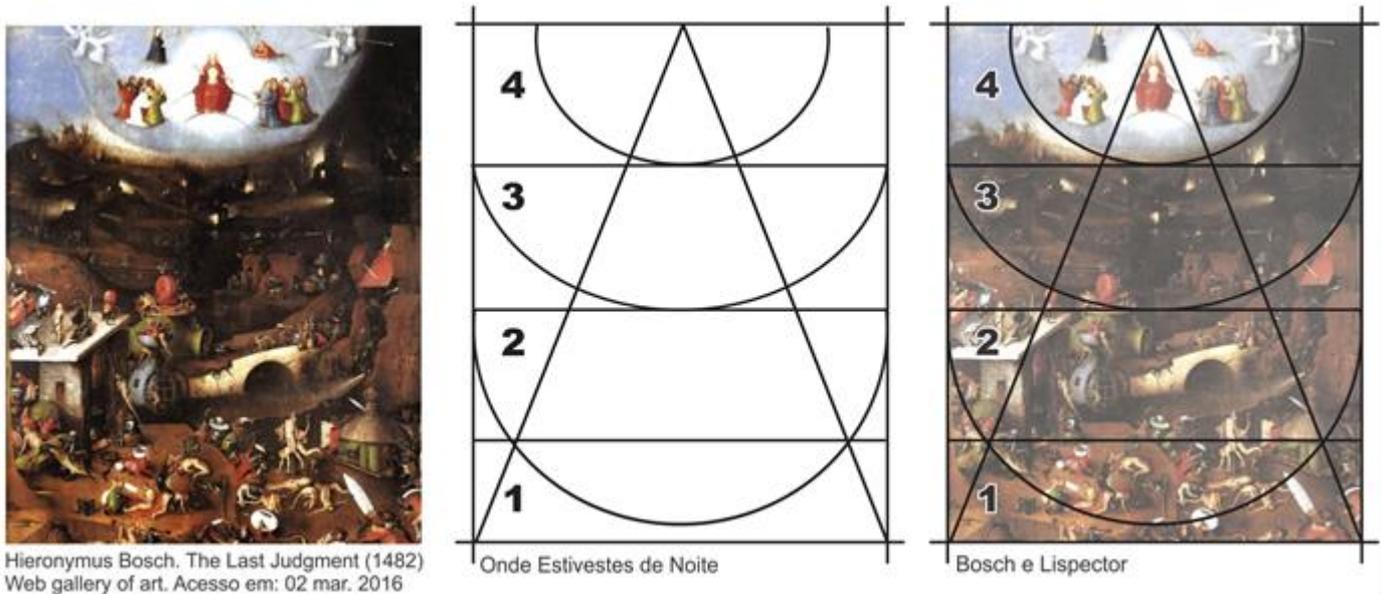
“O juízo final” (1482) é a maior da pintura de Bosch, (163,7 X 127 cm) e suas imagens assustadoras e angustiantes induzem-nos, de alguma forma, ao desespero. São formas figurativas representantes de seres que, ainda que imaginários, podem ser encontrados na realidade empírica. São duplos presentes no mundo epidêmico e mimetizados realisticamente. Agora, a maneira que o pintor os articula, isto é, associando elementos “reais” de maneira inusitada é o que nos remete, paradoxalmente, a um mundo, embora conhecido, insólito, perturbador e estranho. Lispector, por esse mesmo caminho e com uma linguagem em que predomina, segundo Pontieri (1999), a técnica descritiva com grande apelo visual, articula sua organização sintagmática de forma que nos leva a um universo onírico, intrigante e surreal. Assim sendo, observamos aproximações não só pela

temática entre Lispector e Bosch, mas também na concepção de personagens por meio de uma imaginação figurativa, cáustica e pessimista. Temos em ambos, como pano de fundo, a presença de um universo dominado pelo pecado e pela vulnerabilidade do ser humano e um mundo povoado por imagens oníricas, monstruosas, eróticas e herméticas.

Clarice Lispector introduz seu conto “Onde estivestes de noite” (1997) aproximando-nos do universo dos sonhos e, conseqüentemente, do surrealismo: “a noite era uma possibilidade excepcional. Em noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora em uma só vez para alertar o início da subida pela montanha” (LISPECTOR, 1997, p. 43). Inicia com o inesperado que é o canto do galo fora de hora para acordar seres personificados em homens, mulheres, eunucos, gnomos e anões representantes do “avesso do Bem”. Tais figuras subiam a montanha para encontrar o Ela-ele, ser de assustadora beleza, que está no alto da montanha. Esse trajeto é perpassado por cenas de grande visualidade e erotismo em um contexto alegórico e na “véspera do apocalipse” (p. 48).

Partindo-se de princípios diagramáticos, observamos que a atmosfera onírica do texto lispectoriano se estrutura, assim como “O juízo final”, sobre quatro níveis horizontais paralelos ou quatro planos. Tais níveis evidenciam esquemas correspondentes em ambas as construções textuais. Na obra de Bosch, assim como na de Lispector, a “subida da montanha” se inicia no primeiro plano com figuras em um ritual orgiástico. Fazem parte dessa caminhada seres representantes de um universo de “homens coleantes no chão como grossos e moles vermes” (p. 44) e a “visão de bocas entreabertas pela sensualidade que quase os paralisava de tão grossa. Eles se sentiam salvos do grande tédio” (p.45). Ou seja, em um ambiente onde “a coisa orgiaca” se manifesta por meio da fruição do proibido, do sentimento da imortalidade terrífica presente nas cores, nos contorcionismos, nos gritos, na escuridão, na luz, no sonho e na profetização da noite cujo foco é a busca da imagem central e luminosa que está no topo da montanha. Podemos associar, inclusive, o fluxo de consciência do texto lispectoriano, pontuado por rituais sadomasoquistas, às figuras de Bosch e também pelo fato de se entrelaçarem elementos dissonantes sobre um eixo piramidal que se identificam tal qual uma orgia pela desarticulação lógica das frases: “[...] se contorciam de ardor. [...] Eles não matavam uns aos outros, mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado num corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam” (p. 47). Como se observa, os elementos ou signos verbais dialogam de forma contundente com a tela de Bosch nas figuras no plano inferior 1 e 2 da pintura em que podemos observar na Figura 1 formada pela reprodução do painel central de “O juízo final”, o diagrama do texto de Clarice Lispector, seguido da relação diagramática entre o literário e o plástico.

Figura 1 – Relações diagramáticas do texto literário com a pintura de Bosch



Assim, temos as figuras que se contorcem, o ódio presentificado nos dardos que transpassam os corpos em atitudes de agressividade e parecem que “se rejubilam danados pelo que sentiam” (p. 47). Equivalem-se, portanto, às figuras boschianas o texto de Lispector no qual as figuras em um ritual, um cerimonial demoníaco, corporificam supersensações e nos remetem à sinestesia por meio da figuratividade em que o visual e a agonia tátil se misturam.

Há, também, “os anjos anunciadores” como elementos que norteiam a narrativa e que estão presentes na pintura de Bosch que está “cheia de imagens figurativas com torturas hediondas, mas de caráter profundamente religioso e de um simbolismo ainda não totalmente compreendido” (BOSCH, 1995, p. 3). Nesse aspecto, dialoga com o texto lispectoriano porque, nesse, podemos verificar contradições tendo como base o retrato da religiosidade pautada nos seguintes elementos que são pontuados ao longo do texto: a música sacra, a cor, o vício, o grito, a cruz, a morte nos porões escuros.

A visualidade das narrativas se desvenda “após os leitores atravessarem uma cortina de operações semânticas, sintáticas guiadas por signos materializados em forma de palavras, organizados em conceitos” (AGUIAR, 2003, p. 16) e formam, na mente do receptor, diagramas que configuram a síntese do material lido. Contudo, não é apenas por lermos um texto e lembrarmos de que determinada obra de arte que a investigação procede,

mas não podemos desconsiderar que o leitor, ao relacionar textos literários com determinadas pinturas, não o faz sem possuir um arcabouço, ou capital cultural que permita tais relações que, posteriormente, devem ser investigadas. A questão, portanto, é entendermos por que relacionamos o verbal com determinadas obras plásticas independentemente do tempo ou do espaço no qual se inserem. Ora, podemos inferir ou criar a hipótese de que tais afinidades, analogias ou semelhanças se dão a partir do momento em que podem existir “hipertextos” análogos, seja o literário com o visual ou vice-versa, armazenado na memória do leitor. Portanto, se existem possibilidades analógicas é porque, talvez, haja afinidades entre eles.

É óbvio que a palavra encerra algo muito além do simulacro, mas não podemos desconsiderar o fato de que se podem comparar linguagens de matrizes diferentes considerando que vivemos em um universo perpassado por signos e que a leitura meramente linear reduz outras possibilidades intertextuais. Assim, seguindo-se as pistas do verbo e tendo em mente a pintura como referente diagramático do texto, podemos verificar que, desde “a subida da montanha”, o ser emanador de claridade, a viagem atemporal, as figuras em rituais orgiásticos e provocadoras tanto de espanto quanto de estranhamento, a culpa, o paradoxo da religiosidade em convívio com o profano que a plasticidade visual do texto de Lispector nos remetem à pintura de Bosch. Evidentemente, o quadro não substitui a narrativa ou vice-versa, mas encerra em seu totem um diálogo expressivo com o conto por meio dos signos que veicula como o “anão corcunda”, “o corcunda anão”, monstros em levitação”, “a montanha”, “Ela-ele com sua mortalha púrpura agora vermelho catedral” dentre outros paradigmas. Lispector, assim como Bosch, “teve a intensidade criativa e a capacidade de buscar o temido, o desconhecido em suas figuras fantásticas, surreais corporificadas nos diabos, nos demônios, nos espíritos malignos habitantes do umbral” (BOSCH, 1995, p. 29).

Também no trato com a religiosidade podem-se notar semelhanças entre o modo de composição da tela de Bosch e o texto da criadora de *A hora da estrela*, na medida em que ambos fazem referência a elementos do universo cristão, valendo-se da alusão – tanto implícita quanto explícita – a aspectos atinentes a esse universo. Se na obra de Bosch essa referência é de teor apocalíptico, posto que contida no último livro da Bíblia, qual seja o “Apocalipse”, o texto lispectoriano plasma referências tanto a elementos sagrados quanto profanos (IGNÁCIO, 2012). Ironicamente, se as referências contidas no livro de Apocalipse e cristalizadas na tela em análise apontam para os momentos finais, para o desfecho de todo o caminhar e do caminho já trilhado pela humanidade, é no texto de Lispector que se pode chegar mais perto de algum tipo de redenção com possibilidade de reinício, uma vez que o conto termina quando o dia amanhece, pouco antes de o Padre Jacinto erguer uma taça de cristal em cujo interior estava contido o “sangue escarlate de Cristo” (p. 71).

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. *Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri tui Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoris. Nunca et ora nostrae morte. Amem.*

Com as duas mãos a taça de cristal que contém o sangue escarlate de Cristo. Eta, vinho bom. E uma flor nasceu. Uma flor leve, rósea, com perfume de Deus. Ele-ela há muito sumira no ar. A manhã estava límpida como coisa recém-lavada. AMÉM. (LISPECTOR, 1997, p. 71).

Esse fragmento de “Onde estivestes de noite” aponta para alguns referentes bíblicos que se relacionam com os temas pecado e redenção, sendo tais referentes os seguintes: o arco-íris, a ovelha branca, a pomba branca e a manjedoura, além de uma citação de uma reza católica à virgem Maria, considerada no catolicismo como a intercessora dos pecadores.

No âmbito bíblico, a pomba surge logo no oitavo capítulo do livro de Gênesis e, embora sua cor não seja explicitada, Noé se vale dessa ave para confirmar se as águas do dilúvio já haviam baixado o suficiente para que pudessem sair da arca. Na primeira tentativa, a pomba não encontra local para pousar seus pés e retorna para a arca; após sete dias, na segunda tentativa, a pomba retorna para a arca trazendo um pequeno ramo de oliveira em seu bico e, na última tentativa, ela não retorna mais, entendendo Noé que as águas já haviam baixado o suficiente para que a arca pudesse ser desocupada.

Depois de desocupar a arca que lhe salvara sua vida, a de sua família e a de cada casal de animais, Deus faz um pacto com Noé, dizendo:

Este é o sinal do concerto que ponho entre mim e vós e entre toda alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. O meu arco tenho posto na nuvem; este será por sinal do concerto entre mim e a terra. E acontecerá que, quando eu trouxer nuvens sobre a terra, aparecerá o arco nas nuvens. Então, me lembrarei do meu concerto, que está entre mim e vós e ainda toda alma vivente de toda carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio, para destruir toda carne. (BIBLIA SAGRADA, Gênesis, cap. 8, vers. 12-15).

Desse modo explica-se, biblicamente, o surgimento do arco-íris após uma chuva, o mesmo arco-íris que, no conto de Lispector, prenuncia o fim da noite de uma “possibilidade excepcional” (p. 54).

Em outro momento no contexto bíblico, agora já no Novo Testamento, a pomba surge associada a Jesus Cristo, pois, logo após ele ser batizado por João Batista no rio Jordão, “eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba e vindo sobre ele” (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, cap. 3, vers. 16).

Já os referentes manjedoura e ovelha branca fazem alusão a Jesus Cristo, o qual nasceu de modo simples e humilde, numa manjedoura, e o qual também foi comparado, dada sua mansuetude por ocasião de sua crucificação, a uma ovelha a caminho do matadouro. Ressalte-se, ainda em relação à imagem da ovelha, que este era o animal por meio de cujo sacrifício, no contexto do Antigo Testamento, os pecados do indivíduo eram expiados e perdoados.

O texto de Lispector faz alusão, nesse sentido, a elementos do universo bíblico de modo a entabular um diálogo com esse universo, repousando a diferença sobre o fato de que, se o livro que fecha a Bíblia Sagrada (1975) prenuncia tempos apocalípticos, repletos de pragas e de castigos, tal como se verifica na obra “O juízo final”, de Bosch, no texto da escritora de “O lustre” o desfecho não é tão apocalíptico, sendo, antes um desfecho em que se nota um laivo de esperança, em um amanhecer lavado, renascido.

Cumprir observar, no entanto, que, de acordo a primeira epígrafe de que se valeu Clarice Lispector, no início de “Onde estivestes de noite”, “As histórias não têm desfecho”. De acordo com esse mote – cuja autoria é de Alberto Dines –, torna-se presumível que a história que se narra no conto também não teria apenas um desfecho, e que esse desfecho que se apresenta é um tanto provisório, posto que um dentre muitos outros. Apesar de o fim da narrativa apontar para uma ideia de vaga esperança em dias em dias melhores, mais claros e luminosos, não se pode ter certezas absolutas, ou pode-se ter apenas a certeza de que “as histórias não têm desfecho”, assim como o painel central de “O juízo final” que, produzido no século XV, incita-nos a entender a religiosidade de forma atemporal presentes nas figuras surreais de Bosch.

À guisa de conclusão

Verificamos, ao longo desse estudo, que delimitar um conceito de literatura é tão problemático quanto traçar o campo de investigação da Literatura Comparada, sobretudo no que se refere à aproximação entre linguagens de matrizes diferentes ou de meios e

modos adversos. Entretanto, constatamos que vários estudiosos propuseram a aproximação entre linguagens distintas. Remak defende que o texto literário deve sim dialogar com outras áreas do conhecimento e dentre elas aponta as artes plásticas, mais especificamente, a pintura como possibilidade aproximação. Mostramos os primórdios da aproximação entre poesia e pintura com ênfase nas considerações de Oliveira (1993) sobre a *Ut pictura poesis*, de Horácio; seguida de ponderações de Praz (1982); Souriau (1983); Oliveira (1999). E, com respaldo em Peirce (2000), demonstramos ser possível aproximarmos linguagens de meios e modos diferentes por intermédio do diagrama que perpassa tanto o texto literário e o pictórico, sem, entretanto, estabelecermos juízos de valor. Procuramos, assim, mostrar novas possibilidades de imbricamentos entre leituras, considerando o fato de que o capital cultural influencia, seja ele pautado no mundo empírico, nos livros, ou nos museus, como forma de intertextualidade que pode, sim, ir além da palavra, do logos.

Evidenciamos, portanto, que a construção de “O juízo final” obedece a um princípio articulador que se verifica no processo narrativo de “Onde estivestes de noite”: parte-se do sopé de uma montanha para o seu cume, e tanto a visualidade da obra de Bosch quanto a visualidade do conto de Lispector partem dessa base que se afunila até se chegar a um ápice que, em ambas as obras, é também um clímax: na pintura o alto é habitado pelo divino, que julga a todos, e, no conto, o alto presencia um novo amanhecer, prenunciando a irrupção de novos tempos e de novos desfechos.

Esse princípio articulador, presente nas duas obras aqui comparadas, permite que a pintura seja lida e que o conto seja contemplado, num processo de leitura que extrapola as raias do artístico e do literário, na medida em que conclama uma atenção e uma perspicácia, por parte do leitor-espectador, no sentido de reinventar as obras, ressignificando-as a partir de seu conhecimento de mundo e repertório de leituras prévias. Isso porque ambas as produções conclamam leituras que se afigurem menos como definitivas e totalizadoras do que participativas e cumulativas. Nesse aspecto, são produções cujas leituras se assemelham à primeira das quatro epígrafes utilizadas por Lispector no início de seu conto e que nos leva a questionar: se “as histórias não têm desfecho”, as interpretações que se fazem das histórias – sejam narradas ou pintadas – também não têm um término e podem se ressignificar em um processo de semiose *ad infinitum*.

Referências

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELEGRINI, Tânia et alli. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. SBB RA063M Edição Missionária. Rio de Janeiro, 1975.

BOSCH, Hieronymus. *Juízo final*. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e artes visuais: um diálogo semiótico entre Clarice Lispector e René Magritte*. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Entre o campo e a cidade, entre o sagrado e o profano: O lustre, de Clarice Lispector. In: IGNÁCIO, Ewerton de Freitas (Org.). *Literatura e educação: pontos de convergência entre o processo de ensino e a linguagem ficcional*. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. p. 107-155.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

OLIVEIRA, Valdivino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1982.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 189-205.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na Ficção Contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3 ed. Coimbra Livraria Almedina, 1975.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra Livraria Almedina, 2006.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1983.

THE LIFE and Works of Hieronymus Bosch, Great Britain: a compilation of works from the Bridgeman Art Library, 1995.

MARIA EUGÊNIA CURADO

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo - PUC/SP. Docente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias – MIELT – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. E-mail: curadoeugenia@hotmail.com.

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis. Docente no Mestrado em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado – TECCER – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. ewertondefreitas@uol.com.br.