



Metamorfose

«Não é, não foi, nem mais será cadeira:
Apenas o retrato concentrado e claro»





A FUGA PARA O EGIPTO: COR, MÚSICA E PALAVRA EM METAMORFOSE

Maria Theresa Abelha Alves*

Mais uma vez venho focalizar uma obra de Mário Cláudio, a convite da Cátedra Jorge de Sena. A de hoje é a novela *A Fuga para o Egípto* (CLAÚDIO, 1987). No princípio era o Verbo, e o episódio bíblico suscitou a interpretação pictórica de Giambattista Tiepolo, e a pintura deste deu origem à novela de Mário Cláudio. Uma fuga a gerar outras fugas. Um texto a sofrer metamorfoses.

Em sua novela, Mário Cláudio reproduz por palavras o colorido do quadro homônimo de Tiepolo, empreendendo uma instigante viagem da tela ao texto. A novela ilustra a experiência estética, de que fala Marc Fumaroli, aquela fruição que não se restringe a uma recepção passiva, mas que aciona, em fecunda interação, «os elementos essenciais que os olhos retiveram e a ‘miraviglia’ que esta percepção provocou» (FUMAROLI, 1988: 165). Mário Cláudio interpreta as cores para adivinhar o possível que se esconde sob o amálgama das tintas, pois «É psicologicamente falso supor que nada é visto além daquilo que estimula a retina» (ARNHEIN, 1989: 7). O invisível que se aloja sob o visível é recuperado pelo escritor ao transformar as figuras do quadro em personagens.

O ato de admirar (não só no sentido de olhar com deleite, mas, antes, no sentido de olhar *junto*, olhar *com*) faz do observador, no caso o escritor, um cúmplice do pintor, por intermédio da comunicação artística com que a obra de um se reinventa na de outro. O romancista perfaz o caminho de sua fruição estética, efetuando a metamorfose da pintura em escrita que abriga geometrismos, paralelismos e simetrias: padrões inegavelmente visuais.

Da tela emergem as tendências barrocas para a desmedida, para o excesso decorativo, para os arabescos ao gosto do tempo em que o pintor veneziano produziu. Desmedido é o Arcanjo Branco, excessiva a decoração que faz o quadro abrigar corvos e cisnes que não condizem com a cena bíblica motivadora, e a composição do recanto da barca-concha por meio de arabescos. Ao escritor compete desvendar o significado de tais tendências. Assim, o gigantismo do Arcanjo Branco provém do fato de ele ser (já agora como personagem) o mediano do Altíssimo. Os cisnes são a lustral presença da paz (na tela se colorem de branco)

* Professora Doutora, pesquisadora do CNPq, docente dos programas de pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde tem sediada sua pesquisa, autora de livros e artigos sobre Literatura Portuguesa, publicados no Brasil e no exterior.

sobre o limbo aquático (pintado em tons de marinho e negro). Se na tela tais motivos decorativos exibem o contraste barroco do claro-escuro, na novela representam a conjunção impossível, mas desejada, entre José e Maria, o casal apaixonado que o Onipotente separou. No quadro, Maria e José são passageiros da barca-concha que se deixam levar para o destino que lhes foi preparado, não se olham, mas olham alhures. Em que estariam pensando? Esta é uma das perguntas a que o escritor tenta responder. Na novela, Maria pensa na primeira vez em que viu José e o desejou, e José, por sua vez, pensa fugir de sua forçada castidade, ansiando que fosse seu filho, o que por filho lhe recusam; enquanto a virgem esposa se compadece do casto marido que progride para «a morte de seus quadris, sem que nem a sorte lhe caiba, como a Onan, de na terra derramar a semente» (p. 55). Na pena do novelista, também José se dá conta de que ele e Maria se refletem nos cisnes, metáforas animais de Vênus, ao observar: «É como se a ausência de fala, que entre nós ambos intercede, subitamente se convertesse no casal de cisnes alvíssimos, à flor das águas, por onde deslizamos» (pp. 15-16). Os corvos, pequenas manchas negras surpreendidas no cerúleo espaço, servem para sugerir em letra a grande ameaça que sobre os humanos paira: o sentimento de culpa que o Criador insuflou em suas criaturas. Se o quadro dispõe numa concha a Sagrada Família, a interação dos monólogos de cada figura transformada em personagem elucida ser o concheado a proteção oferecida pelo pintor ao sacro trio que padece o peso da eleição.

O luminismo setecentista divide o quadro em massas de luz e de sombra, delimitando as zonas picturais por meio de um jogo de diagonais. Uma forma a «prancha [...] servindo de portaló» (p. 39). Outra «talha a cena, do canto inferior esquerdo ao canto superior direito, prolongando o timão do Arcanjo barqueiro» (p. 43). A obliquidade das linhas divide a tela em «dois triângulos retângulos, definidos por volumes criteriosamente seleccionados» (p. 43). A contraposição nítida de luz e trevas intensifica o conteúdo dramático da cena pintada. Ora, também a novela separa as figuras em dois grupos opostos: o tom sombrio se manifesta no limbo aquático, no peso da mácula da revolta do Arcanjo Negro, no turvo conhecimento de José e no «Emblema da paciência» (p. 27) impresso no Burro; a opalina claridade se centra no Menino, ilumina a face de Maria e «explosiva e cegante» (60) brilha no Arcanjo Branco. No texto, os dois compartimentos opostos se dividem pelo «Monólogo do Pintor», que é o monólogo central da novela. Ao colocar Tiepolo no centro, o escritor ratifica que o artista vive em sua obra, pois é nela e através dela que manifesta sua «querença de tudo ver» (p. 38), seu peculiar modo de significar, seu «jogo de espelhos e de reflexos» (p. 37). O «Monólogo do Pintor» contribui para que se interprete a tela como a fecunda representação do pensamento do artista através de seus meios peculiares de produção. Por isso se espreitam os bastidores da criação, surpreendendo o pintor na alquimia dos corantes, e reconhecendo que sua grandeza nascia da lucidez



dos pincéis de pêlo de marta. Tiepolo, no meio da novela, funciona como divisor de tons. A tonalidade antitética da tela sugere ao texto a dialética do mal e do bem que acompanha a travessia das figuras e que as transforma em metáfora da «hermética travessia em que embarcam os homens» (p. 40).

Os três primeiros monólogos ressaltam a condição de «verme» (p. 11) das criaturas, encenando o tema barroco da queda. Os traços psicológicos da prisão ao terreno são: a dúvida que torna interrogativo o devaneio de José, a ousadia do Arcanjo decaído, e a servidão do Burro. Já os três últimos monólogos dizem as contradições da solar e miraculosa perfeição dos escolhidos. Maria, ao aceitar integralmente a claridade, passa a ser a «escrava do Senhor» (p. 51), e, ofuscada pela luz do Verbo, deixa de ter verbo próprio. Ofuscado pela luz do Criador, o Arcanjo Branco não possui ação própria. O Menino, a mais iluminada das figuras, é anulado em sua individualidade. No quadro, Ele se apresenta dormindo, aconchegado ao seio materno. Na novela, que relê a cena e a interpreta a sua maneira, num exemplo perfeito de metamorfose a que a arte enriquecedoramente se sujeita, seu sono simboliza a falta de esperança, antecipação da morte futura que as demais personagens anunciam. Os dois grupos de monologantes representam, pelo cromatismo do quadro e pela crucial dúvida dos personagens da novela entre o transgredir e o observar a lei, a atração bi-orientada que a todos define.

Ao fazer sua instigada visão passear pela pintura setecentista, Mário Cláudio, escritor contemporâneo, lê a saga da humanidade, segundo a história sagrada, desde o episódio da criação dos anjos até o da redenção. O pintor veneziano concebeu tal saga como travessia, mediante o motivo da barca. O escritor a recria, concebendo a fuga da Sagrada Família para o Egito através dessa e de outras pinturas de Tiepolo, de cenas do Antigo e do Novo Testamento, dilatando o campo do visível pela imaginação. Fragmentos da *Bíblia* e dos *Evangelhos Apócrifos* são convocados pela novela. Roubados ao lugar de origem, tais fragmentos ganham sentidos novos, ampliados, deslocados, invertidos, num trabalho de «distorção e perversão» (CALABRESE, 1988: 185).

As figuras transformadas em personagens narram micro-histórias que lhes povoam a alma, fornecendo informações sobre o conteúdo representativo do quadro. Cada qual possui uma versão do acontecimento bíblico que protagonizam, a procurar uma explicação para si e para os companheiros de êxodo.

Mário Cláudio, contudo, não aproveita apenas o claro-escuro, as proporções, o geometrismo e os ornamentos do quadro. Ele vai além. Numa nova analogia, já agora com a arte musical da «fuga», explora a polifonia ao transformar a pintura em tema e tece, através do texto, o *contraponto* ao quadro, conferindo a cada figura o estatuto de *voz*. Cada personagem-voz, ao discorrer sobre a travessia-fuga, foge, na verdade, para outra voz, a fim de se encontrar. Como numa *fuga* de Bach, o texto promove um *ricercare*, aqui a sete vozes que se reproduzem, se desenvolvem e se invertem, fomentando *variações*. Em cada voz estão



escritos o *sujeito* ou *tema e a resposta* variante. As diferentes versões, ou *variações*, da travessia em que todos se acham empenhados, nascem dos diversos pontos de vista. O aproveitamento da «arte da fuga» pela novela contemporânea é uma estratégia de significante e significado: para além de um exercício estrutural, ela fomenta a descrença em uma verdade original e única, como a dizer que toda história é suscetível de inúmeras metamorfoses, toda história é versão. Cada monologante, ou voz, é personagem de uma fuga literal – a inspirada pelo *Evangelho de Mateus* (2, 13) – e, concomitantemente, é sujeito de uma fuga metafórica – a que se processa pelos devaneios e pela memória. Como na «arte da fuga», as fugas várias conservam as afinidades tonais com o *sujeito-tema*, e o texto musicalmente se tece «*bem temperado*», pois as personagens José, Arcanjo Negro e Burro são as notas tônicas cujas dominantes são, respectivamente, Maria, Arcanjo Branco e Menino, numa exploração fecunda dos intervalos de quinta. O novelista cria assim uma composição unificada onde as várias relações se integram e se harmonizam, modulando proporcional, recíproca e inversamente as figuras-vozes.

Jogando com a criação e a percepção, a leitura e a fruição, e as inúmeras mediações a que estão sujeitas, Mário Cláudio promove uma discussão de caris metapoético. Os pensadores antigos faziam uma distinção entre *técnica e posseção pelas musas*, último estágio da *poiesis* que levaria à sempre desejada *loucura divina*. Reconhecendo que aquele que se preparava para o fazer iniciava a cadeia que culminaria no ato artístico, o *faber*, na figura exemplar de Hefesto, era considerado um ser divino. A *técnica* pressupõe uma aprendizagem, mas a *posseção* é vivência, furor de alma que gera a arte no milagre divino da criação. O artista, entretanto, precisa conhecer a técnica para imprimir no que faz seu órfico furor. Como revelação da arte, a novela percorre, entre suas inúmeras fugas, o caminho evolutivo do artesanato à arte e desta ao milagre. Não é aleatória a colocação do «Monólogo de José» no início, o «Monólogo do Pintor» no centro, e o «Monólogo do Menino» no final do texto.

Na novela de Mário Cláudio, o Carpinteiro ilustra o artesanato. Consciente de que a técnica se pode transmitir, deseja passar para o Menino a ciência da construção dos utensílios: «uma charrua ou um caixão», uma arca para as bodas, «uma rola que gemesse ruque-ruque» (p. 10). A novela insinua que do brinquedo da infância ao esquife, passando pelos símbolos de sobrevivência – a alfaia agrícola e o baú do casamento –, toda a história do homem pode ser contada pelos objetos criados pelos «artífices [...] que por aí cumprem seus dias» (p. 10), como o «tosco artesão da poeira» (p. 11), José.

Já o Pintor desvela o salto que inaugura a singularidade artística, fruto da identificação imaginativa de um *eu* com o objeto que de sua mão nasce. Relação de um sentir *em*, marca intrínseca da «posseção das musas». Por isso o nascer do Pintor para a arte é fruto da ebulição que o crescimento de Veneza provocava



dentro dele, uma vez que *é nele* que a cidade dos canais cresce. Como toda arte, não se baseia na reprodução, por isso sua magia não se ensina, *é* latência antes de ser potência. Se «o pintor volta todas as suas faculdades perceptivas para dentro, para o reino de suas fantasias subjetivas, seus sonhos, suas imagens pré-conscientes», como afirmara Herbert Read (READ, 1981: 94), cada uma de suas criações *é* sempre nova e única e o artista se inventa outro a cada recomeço. Entretanto, apesar de ser a emergência da «possessão das musas», a arte *é* fruto de um trabalho, de uma técnica, de um *ostinato rigore*. O pintor representado no texto, ao desfazer e refazer o desenho, ao traçar e alterar os limites da barca que pinta, torna-se paradigma do artista em geral, no empenho de dominar a matéria de sua arte.

Se a arte *é* a expressão do vulcão interior, o *milagre* *é* o próprio mistério desse fogo. O prodígio compreende a transfiguração do precário, a surpresa que consiste em presentear o mundo com as maravilhas arrancadas ao banal. *É*, portanto, a potência do mistério que frequenta o devaneio do Menino, fazendo a natureza a Ele se render, «transformando-lhe os vagidos em ervas e em pétalas» e transfigurando o «fiozinho de saliva» em «um relevo de prata» (p. 15), ele que *é* o senhor de todas as metamorfoses. O segredo dessa transfiguração não se desvenda. O mistério, em seu étimo – *muen* –, *é* a ação de fechar os olhos e a boca, pois presenciar o prodígio não *é* teorizar sobre ele, *é* apenas sentir-lhe os efeitos como vivência da «loucura divina.» O mistério se encontra no final da novela a simbolizar o último estágio do ato de criar. O Menino *é* o mistério, o milagre. José, na sua imperfeição, reconhece que «perfeito só Ele» (p. 10), porque o único capaz de prodígios. O Menino reinventa o mundo a cada passo e, hiperbolizando a capacidade lúdica, geradora de todo ato de criação, transforma-se no «Enlevo de Nazaré» (p. 70), em virtude das coisas espantosas de que *é* capaz. O ludismo do Menino, porque prodigioso, *é* desconcertante. A novela sublinha tal desconcerto por muitos meios, ora fazendo o Menino ser justo através da vingança, como nos episódios de Salomé, e do «doutor excelente» (p. 69), ora fazendo com que alterasse o já feito, destruindo-o e reconstruindo-o a seguir, como no caso da vasilha que Ele espatifava, ora dotando-o de extraordinária potência com relação ao mundo animal e vegetal, ora ilustrando sua absoluta capacidade de insuflar vida ao que no barro modelara com suas pequeninas e milagrosas mãos. Por tudo isso, os atos do Menino veiculam o enigma e pedem, como todo milagre, encantamento e silêncio. Findo o «Monólogo do Menino» não há, pois, mais o que dizer. Absorvidos pela luz que da criança prodigiosa emana estão José e o Pintor, pois a utopia de ambos *é* o poder demiúrgico da criação.

A verdadeira arte *é* sempre um continuar da concepção e invenção que começou na mente do artista. A arte, loucura divina, não prescinde do gozo intelectual do fruidor, daí o seu contínuo propor-se como algo que acontece no *aqui* e no *agora*, fazendo-se «presente no presente absoluto da consciência que a percebe»



(ARGAN, 1992: 27). *A Fuga para o Egípto* – transformada em novela de Mário Cláudio – se inicia com o verbo no presente: «Lembro-me» (p. 9). Nesse presente está José a iniciar sua «fuga», está o escritor a iniciar sua contemplação interrogante pelo quadro que o motiva, está o leitor de Mário Cláudio a iniciar sua travessia pela mancha tipográfica – são esses os passos do incessante continuar de uma fuga, ela própria necessariamente interminável, aberta a novas mediações e outras metamorfoses.

Resumo: Mário Cláudio, em *A Fuga para o Egípto*, como observador que diante da obra de arte conjuga a percepção e o pensamento, transforma em palavras o quadro homônimo de Giambattista Tiepolo, num exercício de *ekphrasis*, em que reproduz o jogo de claro-escuro, as proporções, o geometrismo, e toda a temática barroca que instruiu a pintura do veneziano. Além disso, numa analogia com a arte musical da «fuga», transforma a pintura em *tema* e confere a cada personagem monologante o estatuto de voz, através de que tece variações e contrapontos. A comunicação acompanha a metamorfose da tela em texto e a evolução do artesanato à arte que a discussão intersemiótica propõe.

Palavras-chave: Metamorfose. Discurso intersemiótico. Temática barroca. Narrativa portuguesa contemporânea.

Abstract: *Mário Claudio, in A Fuga para o Egípto (The flight into Egypt), an observer that before the artwork, conjugates perception and thoughts, converts into words the homonymous piece of Giambattista Tiepolo, in exercise of ekphrasis, where it reproduces the game of clear dark, the proportions, the geometrism, and all the baroque thematic that instructed the Venetian paint. Beyond that, an analogy with musical art from the «fuga», converts the paint in theme and grants each monologue actor the estatute of voice, through variations and counterpoints. The communication follows the metamorphosis of the canvas in text and the evolution of handicraft to the art that discussions intersemiotic proposes.*

Keywords: *Metamorphosis. Inter-semiotic discourse. Baroque thematic. Contemporary portuguese narrative.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *A Fuga para o Egípto*: pulsação de cor e sentido num concerto (neo)barroco. In: *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. III: «Estética (neo) Barroca e Crise do Sujeito», Nov. 2009, pp. 8-20.
- ARGAN, Giulio Carlo. «A história da arte». In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1992, pp. 13-72.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CLÁUDIO, Mário. *A Fuga para o Egípto*. Lisboa: Quetzal Editores, 1987.
- «A Fuga para o Egípto». In: *O Anel de Basalto e Outras Narrativas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, pp. 97-159.
- FUMAROLI, Marc. «La Galeria de Marino et La Galerie Farnèse: épigrammes et oeuvres d'art profanes vers 1600.» In: *Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome*. Roma, 1988, pp. 163-182.
- READ, Herbert. *A Arte de Agora, Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1981.



