

O EFEITO *TROMPE-L'ŒIL* EM A *RETOMADA*

Prof^a. Dr^a. Márcia Arbex (UFMG/CNPq)¹

RESUMO: Nossa proposta consiste em estudar, na literatura, o efeito *trompe-l'œil*, próprio ao domínio das artes, a partir de exemplos encontrados na obra do escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet. Observaremos ainda como a descrição pictural em *A Retomada* se constrói em diálogo com a pintura do artista belga René Magritte.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade, descrição pictural, transposição intersemiótica.

Em 2001, após um intervalo silencioso de oito anos, Alain Robbe-Grillet publica *La Reprise*², uma narrativa que, como indica seu título, retoma elementos de obras anteriores e nos conduz a uma nova aventura de espionagem policial, desta vez na cidade de Berlim do pós-guerra. Seria difícil resumir em apenas algumas linhas a complexa trama narrativa, que reconstituímos através de uma certa progressão cronológica³ entremeadas de fragmentos deslocados e retomados. Podemos, entretanto, dizer que a história tem como protagonista um agente francês multinominal – chamado ora de Henri Robin, ora de HR ou ainda Ascher – enviado à Alemanha em missão secreta, que acaba encontrando ou reencontrando uma família que poderia ser a sua. Mais do que o retorno de elementos já presentes em outras narrativas, o que *A Retomada* coloca em cena é, certamente, o tema do duplo traduzido pelo tema gemelidade, mas também pela duplicidade de narradores que travam conflitos acirrados, uma luta fatal pelo poder narrativo, através de versões contraditórias dos mesmos fatos.

Nossa proposta consiste em, por um lado, analisar como o autor retoma uma técnica própria às artes, em especial à pintura, – o *trompe-l'œil* – transpondo-a para o texto através da descrição pictural⁴ e utilizando como imagens geradoras certas pinturas de René Magritte. Por outro lado, observamos como a *leitura* do afresco feita pelo protagonista Henri Robin, em um momento chave da narrativa, o conduz a vislumbrar as complexas relações entre a família de Dany von Brücke da qual ele faz parte juntamente com Gigi e seu irmão gêmeo (Walther) e, em última instância, desvendar sua identidade.

¹ Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do CNPq. <arbex@ufmg.br>

² ROBBE-GRILLET, Alain *La Reprise*. Paris: Les éditions de Minuit, 2001. O livro foi traduzido para o português pela editora Record, em 2002, com o título de *A Retomada*. As citações em português foram extraídas da edição brasileira.

³ O texto é dividido em cinco capítulos que correspondem a cinco dias, precedidos de um prólogo e seguidos de um epílogo.

⁴ Conceito elaborado por Liliane Louvel que designa “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de vista criativo”. (2006, p.218).

Antes de apresentar a descrição propriamente dita, no texto *A Retomada*, vejamos no que consiste o *trompe-l'œil*. Em sua acepção corrente, o *trompe-l'œil* é uma pintura que visa essencialmente a criar, com truques de perspectiva, uma ilusão de objetos reais em relevo. Provém de uma expressão em língua francesa que significa *enganar o olho* e é usada principalmente na pintura ou na arquitetura. Embora a expressão tivesse sua origem no período barroco, a técnica em si era antiga, já conhecida dos gregos e romanos e utilizada em murais, como por exemplo os de Pompéia, que mostravam uma janela, porta ou corredor, com a finalidade de, visualmente, aumentar o aposento. Um dos locais mais explorados foi o interior do domo das igrejas, que abriam metaforicamente o espaço interno da igreja para o céu.

Jogo de sedução com o espectador, o *trompe-l'œil* faz com frequência com que um elemento ultrapasse a moldura mostrando que o resto do quadro é apenas um quadro, que aquilo que vemos é da ordem da representação. É ainda utilizada com frequência no gênero natureza morta.

No âmbito da pintura, Louis Marin discute o conceito a partir das diversas definições que lhe foram atribuídas ao longo do tempo. Segundo o autor, a primeira ocorrência da palavra data de 1803 e, desde então, observa-se hesitações importantes entre as definições e incerteza nas fronteiras do conceito que o termo designa. Das definições citadas pelo autor, destacaremos a que diz que o *trompe-l'œil* é a pintura que, à distância, cria a ilusão da realidade (MARIN, 1988, p.76).

Alguns textos citados por Marin apóiam essa definição de caráter geral. Em Félibien, a alegoria da Pintura declara: “*J’expose des choses qui paraissent si réelles qu’elles trompent les sens. Je découvre mille sortes d’objets qui n’existent que par des ombres et des lumières et par le secret d’une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux*”⁵ (MARIN, 1988, p.77). Ao *trompe-l'œil* se atribui, assim, as mesmas propriedades que à Pintura ela mesma. Observa-se que, de modo geral, as noções se referem a uma forma de arte cuja principal preocupação é a de “criar uma ilusão”; o *trompe-l'œil* seria, portanto, a fabricação, diante da realidade, de um mundo “ilusório” que se justificaria apenas por sua semelhança com ele.

Dezenas de anedotas e de lendas testemunham desta relação da pintura com o real. Assim, Marin cita relatos interessantes como o de um pintor que, tendo realizado a perspectiva dos jardins do castelo de Rueil, cuja beleza e aspecto “natural” eram tão impressionantes que os pássaros, ao buscar atravessar as arcadas ilusórias, batiam as cabeças. A anedota mais célebre, entretanto, é a da disputa entre Zeuxis e Parrhasios. Os dois artistas gregos, desejosos de mostrar seu talento, decidem disputar no terreno da representação da realidade. Zeuxis escolhe então pintar cachos de uvas tão perfeitos que até mesmo os pássaros teriam vindo provar das frutas. Parrhasios, entretanto, vence seu adversário ao pintar sobre a própria parede, um véu ou cortinas tão semelhantes à realidade que o próprio Zeuxis lhe teria pedido para mostrar o que ele havia pintado por detrás das cortinas.

Resumindo, Marin afirma que o artista realiza o *trompe-l'œil* ao figurar sobre uma tela, com minúcia, o relevo e a profundidade, uma vez que, desde a Renascença, domina as técnicas de representação da realidade pela organização tridimensional do espaço. O *trompe-l'œil* seria, então, uma pequena região desviada do reino da imitação e, talvez, a superação da representação pelo simulacro da realidade. (MARIN, 1988, p.76).

⁵ “Eu mostro coisas que parecem tão reais que elas enganam os sentidos. Descubro mil tipos de objetos que existem apenas através das sombras e das luzes, e pelo segredo de uma ciência divina com a qual eu sei enganar os olhos.” (Tradução da autora).

Ao examinarmos o texto de Alain Robbe-Grillet observamos como o autor insere a descrição de uma pintura mural, um afresco, na narrativa. Para situar rapidamente o trecho, diríamos que o personagem Henri Robin, que se encontra no terceiro dia de sua estada em Berlim, acorda, ainda sonolento e um pouco embriagado pela bebida que lhe foi servida na noite anterior, em um quarto desconhecido, mas com características de um quarto de criança, mais precisamente de gêmeos. Além do colchão onde ele está deitado, das duas camas, das mesinhas de cabeceira e do toucador com dois espelhos, entre outros objetos duplicados, há um grande armário cujas portas espelhadas criam um jogo de reflexos no interior do cômodo. É, portanto, neste quarto repleto de jogos especulares que se encontra a janela em *trompe-l'œil*.

Ao acordar, Henri Robin pode observar através do espelho do armário a personagem Gigi, a jovem adolescente “intrépida”, que, por sua vez, o observa sem ser vista. É ela quem revela o afresco ao agente secreto Henri Robin:

Recuperando sem motivo aparente toda a sua exuberância juvenil, a adolescente supera (...) a distância que separa o armário espelhado das cortinas vermelhas estreitamente fechadas e, com um único impulso das mãos, faz deslizarem no trilho de metal dourado os aros de madeira torneada que se entrecrocavam, à direita e à esquerda, num claro tinido anunciador, como se fossem exibir em sua abertura central a cena esperada de um teatro. Entretanto, atrás das pesadas cortinas há apenas uma parede. (ROBBE-GRILLET, 2002, p.90-91).

Observa-se, na abertura da descrição, a aproximação com a cena de teatro, a performance de Gigi, a presença das cortinas vermelhas, elementos visuais de um cenário que vêm acompanhados de um efeito sonoro e luminoso.

A presença das cortinas vermelhas é significativa. Elemento essencial no teatro, freqüentemente utilizado nos *trompe-l'œil* e nas pinturas de Magritte, as cortinas são, de acordo com Georges Banu, uma “metáfora da fratura do mundo”. O autor diz que as cortinas rompem com sua unidade e possibilitam a visão tanto quanto a camuflam; elas cortinas protegem o segredo e mantêm a esperança de um desvelamento sempre possível (BANU, 1997, p.7).

Todavia, à expectativa criada pela abertura das pesadas cortinas por Gigi segue-se uma decepção. Elas desvelam inicialmente “apenas uma parede”, sobre a qual foi pintado o afresco:

Esta, de fato, não tem nenhuma espécie de abertura ou vão à moda antiga, nem qualquer saída a não ser em *trompe-l'œil*: uma janela fictícia abrindo-se para um exterior imaginário, ambos pintados no gesso com um assombroso efeito de presença tangível, acentuado por alguns refletores judiciosamente dispostos que o próprio movimento das cortinas tinha acendido. (ROBBE-GRILLET, 2002, p.91).

O personagem Henri Robin se depara, portanto, com a representação de uma janela, em *trompe-l'œil*, literalmente designada no texto. A descrição prossegue em três momentos: primeiro detém-se no realismo da janela pintada; segundo, focaliza a pintura da paisagem de guerra com os soldados visíveis através da mesma janela; por fim, descreve o primeiro plano com os personagens do soldado e da moça. Vamos nos deter apenas no primeiro e terceiro momentos.

Emoldurada pelos montantes e caibros de uma armação clássica de janela com dois batentes, que reproduzi (*sic*), com maníaca preocupação pelo realismo, aqui hipertrofiado (*sic*), seu alto-relevo de quadrados e meias-canais, seus arranhões e pequenos defeitos na madeira, sua cremona de ferro descascada em algumas partes estende-se, para além dos doze retângulos de vidro (...), uma desastrosa paisagem de guerra. (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 91).⁶

Primeiro, a descrição da janela remete diretamente à definição do quadro de pintura, segundo Alberti, que o compara a uma “janela aberta”. Para Alberti, esta janela emoldura uma representação narrativa, ela não abre para a natureza, mas para a história: “Primeiro eu desenho sobre a superfície a ser pintada um quadrilátero do tamanho que eu quero, o que é para mim uma janela aberta através da qual possamos ver a história.” (apud LICHTENSTEIN, 2003)

Robbe-Grillet utiliza a janela na sua concepção do Quattrocento, como uma janela através da qual o personagem Henri Robin tenta recuperar sua memória, tenta ver a sua “história” familiar, fazer reviver seu passado, janela que funciona como espelho para o personagem na busca da resolução do enigma de sua duplicidade, da sua gemelidade. Ele, então, se compara ao soldado da pintura. A personagem Gigi também encontra seu duplo representativo no afresco:

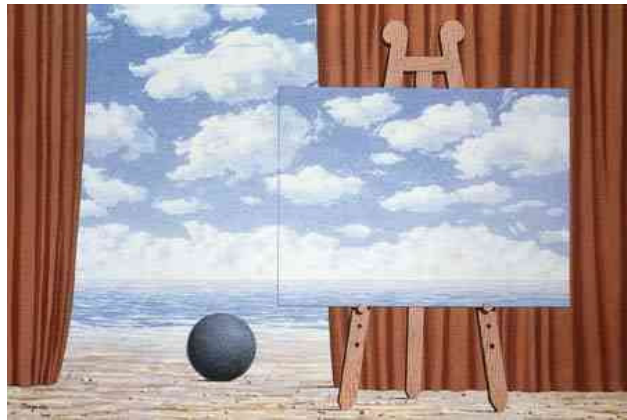
Em primeiríssimo plano e de tamanho natural, tão perto que parece estar a dois passos da casa, aparece um suboficial ferido, cambaleante, também alemão, enceguecido por um curativo feito às pressas que lhe envolve a cabeça de uma orelha à outra, manchado de vermelho na altura dos olhos. Há marcas de sangue, aliás, escorrendo por essa faixa, pelas narinas e até o bigode. Sua mão direita, estendida à frente do rosto com os dedos abertos, parece tatear o ar diante de si como se tivesse medo de eventuais obstáculos. Isso apesar de haver uma garota loura de treze a quatorze anos, vestida como uma pequena camponesa ucraniana ou búlgara, tentando trazê-lo pela outra mão exatamente até esta janela improvável e providencial que ela tenta alcançar desde a noite dos tempos, sua mão livre (a esquerda) estendida para os vidros milagrosamente intactos em que se apressa a bater, na esperança de encontrar ali algum socorro, um refúgio em todo caso, não tanto para si mesma mas para o cego do qual ela se ocupa, Deus sabe com que obscuras intenções... Observando melhor, nota-se que essa criança caridosa se parece muito com Gigi. (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 92).

Além da referência à janela de Alberti, parece-nos que Robbe-Grillet remete às janelas de René Magritte, tanto por sua figuração quanto pela problemática que este coloca no campo da representação. Escritor e artista belga utilizam com certa frequência diversos tipos de enquadramentos, dispositivos de natureza ótica, visual como janelas abertas ou fechadas, portas, vitrines, *mise en abyme* de quadros de pinturas, fotografias, entre tantos outros dispositivos, que revelam uma predileção pela “visão emoldurada” ou enquadrada, espacializada.⁷ Através deste recurso – a janela, René Magritte coloca em sua pintura uma problemática essencial: o questionamento do ato de representar e o

⁶ No original em francês, o autor da pintura é designado por *on*, pronome pessoal indefinido: “Encadré [le paysage de guerre] par les montants et petits bois d’un châssis classique à deux battants, sur lequel on a figuré dans un souci maniaque de réalisme, hypertrophié (...) ».

⁷ Cf. Lucien DÄLLENBACH (1988) a respeito de Claude Simon.

evidenciamento da ilusão representativa. “Isto é uma janela pintada”, diria Magritte”, uma ilusão e não uma janela real. A relação entre o objeto real e o objeto representado é inteiramente arbitrária.



René Magritte, *La belle captive*, 1967.

Para finalizar, destacaremos um último aspecto: o fechamento da descrição do afresco. O texto descritivo diz que Gigi, a “adolescente em tamanho natural que bate na vidraça (também em *trompe-l’œil*) para pedir socorro, [está] tão presente e tão próxima que parece já estar dentro do quarto”. Neste momento, Henri Robin se sobressalta ouvindo atrás de si um ruído cristalino de vidro quebrado. Então,

Vira-se volta bruscamente em direção à parede oposta. No ângulo esquerdo do quarto, sob a moldura vazia da porta, está Gigi, ainda com seu uniforme escolar de gola de renda branca, olhando no chão, aos seus pés, uns estilhaços cintilantes que parecem restos de uma taça de champanhe, quebrada em múltiplos fragmentos. (...).

Sem pensar muito, vira-se de novo para o quadro de guerra e a sua própria imagem como soldado, ou pelo menos a imagem de um homem que se parece com ele, apesar da faixa ensangüentada que lhe oculta os olhos, e para aquela Gigi da Europa Central que o leva pela mão. Só agora repara num detalhe do *trompe-l’œil* que lhe havia escapado: **o retângulo de vidro onde a garota salvadora está batendo tem uma rachadura em forma de estrela**, centrada exatamente no lugar onde ela acaba de tocar com seu pequeno punho.(...) (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 113, 115. Grifo nosso).

Percebe-se aqui o deslizamento da representação pictural para a narração, a relação de contigüidade que se estabelece entre o plano descritivo (o do afresco) e o narrativo. O gesto de Gigi de bater na vidraça se realiza na narrativa, se prolonga no interior do quarto com a quebra da taça de champagne, que por sua vez, se reflete na vidraça, que se transforma, fazendo surgir “uma rachadura em forma de estrela”. Assim, imagem do afresco se anima, transborda, sai literalmente das bordas e se insere na narração.

O afresco em *trompe-l’œil* se apresenta, portanto, ao mesmo tempo, como um espelho no qual o protagonista, “cego” como o soldado representado, pode entrever sua própria imagem – ou a de seu duplo, e também como uma janela através da qual ele contempla sua própria história, mas uma história “repleta de uma significação ausente”. O *trompe-l’œil* traduz o desejo de saber, de conhecer, através da visão, mas um desejo

cuja realização é continuamente adiada. Por outro lado, “abre” um espaço suplementar na narrativa fazendo surgir um “efeito de real” que pode ser lido não pela qualidade da imitação em sua referência à realidade, mas por seu potencial ilusório, pelo engodo (*leurre*) criado pelas aparências e, literalmente, “abrindo” a ficção, colocando em xeque seus limites, fazendo-o dialogar com outros textos já escritos, mas também com o espaço das artes visuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANU, Georges. *Le rideau ou la fêlure du monde*. Paris: Adam Biro, 1997.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris : Seuil, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La fenêtre d'Alberti*. Le Seuil/Dictionnaires Le Robert, 2003. Disponível em: <http://robert.bvdep.com>. Acesso em junho de 2007.
- LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”. Por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.191-220.
- MARIN, Louis. Le trompe-l'œil, un comble de la peinture. In: COURT et alli. *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*. Paris: Dunod, 1988. p.75-92.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *La Reprise*. Paris: Les éditions de Minuit, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *A Retomada*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 2002.