

As relações interartes em José Saramago e Ernesto Sábato

Profa. Andresa Fabiana Batista Guimarães¹ (FFLCH/USP)

Introdução

Ensaio sobre a Cegueira (1995), de José Saramago, e *Informe sobre Cegos* (2001) de Ernesto Sábato são obras que podem ser aproximadas pelos muitos aspectos que têm em comum, a começar pela questão da cegueira. A relação com a pintura é outro desses aspectos.

Em seu romance, Saramago relata as dificuldades das pessoas de um grande centro urbano que se tornaram cegas por causa da epidemia do “mal branco”. A cegueira que aparece desde o título constitui o fio condutor dos conflitos e ações das personagens e estabelece uma contradição no romance, porque, segundo alguns estudos científicos, a cegueira convencional, faz com que a pessoa enxergue tudo preto e, contrariamente, na narrativa as personagens vêem tudo branco.

Informe sobre Cegos é a terceira parte do romance *Sobre Héroes y Tumbas* (2001) de Ernesto Sábato. Por trás da pretensão de descobrir o Reduto Sagrado da Seita que governa o mundo, o *Informe* realiza uma análise da realidade noturna do presente social, consequência do desejo constante de salvar o homem de hoje, maltratado pelos tempos modernos. O romance percorre o mundo escuro ou realidade noturna, termos usados por Sábato para referir-se aos aspectos da realidade profunda oposta e complementar à realidade diurna e objetiva.

Levando-se em consideração as categorias propostas por Leo Hoek e Claus Clüver para as transposições intersemióticas, neste trabalho buscamos os diferentes diálogos que se estabelecem entre as narrativas saramaguiana e sabatiana e a pintura.

1. José Saramago e as relações interartes

O romance saramaguiano expõe a tragicidade da vida e do mundo contemporâneo, oferece-nos uma visão para o abismo, para o caos instaurado pela cegueira da razão, dessa maneira, o autor parece ter um olhar similar ao de alguns pintores expressionistas para narrar e descrever suas cenas, de modo que o leitor é capaz tanto de guardá-las na memória como se tivesse visto um quadro, quanto de relacioná-las diretamente com algumas telas. Refletindo sobre o expressionismo como poética, é importante retomarmos o conceito proposto por Eduardo Lourenço (2001):

Não é arte que é expressão de qualquer realidade interior (o pânico, a angústia, o desespero, a exaltação vital) que exija passagem ao ato, mas a expressão que é arte na sua raiz. É a realidade humana não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita “expressionista” as manifesta, que a expressão deve a sua existência. **É a existência como expressão, e não a expressão da existência, que o “expressionismo” encarna**, o expressionismo histórico e o expressionismo em geral, naturalmente co-essencial à própria manifestação da realidade humana. (LOURENÇO, 2001, p.27, grifos meus)

Como aponta Ferreira (2004), *Ensaio sobre a Cegueira* remete-nos como um todo à construção de imagens pictóricas, mas alguns trechos merecem destaque, são eles: a deprimente cena para o recebimento de comida que resulta posteriormente no massacre dos cegos: “os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que não

acabavam de cair” (SARAMAGO, 1995, p.88). A cena dos cegos sendo guiados pelos soldados para chegarem até a comida:

não é preciso ter olhos para saber de que lado está a mão direita (...) em circunstâncias diferentes o grotesco espetáculo teria feito rir à gargalhada o mais sisudo dos observadores, era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos, um braço adiante rasoirando o ar, enquanto outros, talvez com medo de que o espaço branco, fora da proteção do espaço do tecto, os engolisse se mantinham desesperadamente aferrados à corda e apuravam o ouvido, à espera da primeira exclamação que assinalaria o achamento das caixas. (*Idem*, pp.104-5)

Nota-se o espetáculo da miséria humana, o sofrimento é retratado aos moldes expressionistas, pois o narrador apresenta a angústia de alguns que não conseguem se movimentar dentro do manicômio, sentem medo, medo da imensidão branca na qual estão mergulhados, por isso acabam não tendo coragem sequer de tirar as mãos da corda, afinal tirando-as poderiam se perder, portanto, estariam susceptíveis à morte. A corda é a segurança de que eles não se perderão. Outros cegos aparecem de forma animalizada, não usam a corda caminham de gatas, assemelhando-se a suínos. Temos o medo e o pavor do desconhecido. A descrição desta cena, ganha contornos expressionistas à medida que vai surgindo o sofrimento humano, a situação de total miséria em que se encontram os cegos.

Selecionamos duas cenas, que nos parece mais relevantes nesse momento, para uma análise mais detalhada. A primeira delas é a cena em que todos sentem vontade de evacuar e a mulher do médico os observa:

Espalhados pelo quintal, **gemendo** de esforço, **sofrendo** de um resto de **inútil** vergonha, fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa **chorava olhando-os**, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já, o primeiro cego e a mulher, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, este garoto, via-os acorados sobre as ervas, entre os caules nodosos das couves, com as galinhas à espreita, o cão das lágrimas também descera, era mais um. Limpam-se como puderam, pouco e mal, a uns punhados de ervas, a uns cacos de tijolos, aonde o braço conseguiu alcançar. (*Idem*, 243, grifos meus)

Sintaticamente, nota-se que o verbo gemer e sofrer foram empregados na forma simples do gerúndio expressando uma ação em curso, ou seja, dando a impressão de que os fatos estão acontecendo no momento em que são descritos. Por meio do adjetivo inútil temos a revelação do mundo interior dos personagens, resta um certo temor de algo que agora é inútil, já que todos ali não podiam se ver. O verbo chorar está sendo utilizado no pretérito imperfeito do indicativo indicando uma ação passada ao momento em que se fala. Portanto, verifica-se que a função das palavras, neste trecho, não é representar mimeticamente a cena, mas sim expressar todo o sentimento de angústia da mulher do médico diante de uma situação tão inusitada quanto aquela. Retomando Lorenço (2001), temos aqui presente a expressão da existência e não a existência como expressão. Ainda com relação à linguagem, verifica-se o predomínio de formas simples, ou seja, do discurso oral, o narrador aproxima-se da forma popular para dar maior verossimilhança à cena. A situação é descrita de maneira tal que causa no leitor um certo desconforto e o contorno expressionista é o responsável por essa maior dramaticidade. Além de a cena ser impactante verifica-se pelos substantivos e adjetivos presentes que há uma tonalidade forte no cenário, a cor auxilia na expressão do sofrimento.

A segunda cena é aquela em que a mulher do médico e o marido estão na igreja e eles vêem as imagens com os olhos vendados:

naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele **homem pregado na cruz** com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o **coração trespassado por sete espadas** e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca (*Idem*, grifos meus, pp.301-2)

Os procedimentos expressionistas aparecem por meio da repetição acentuada de alguns vocábulos, que dão maior dramaticidade à cena; na descrição das imagens o narrador substitui o nome dos santos por adjetivos e substantivos, o que provoca uma maior intensidade de sensações no leitor quando se depara com as expressões “homem pregado na cruz”, “mulher com o coração trespassado por sete espadas”; também notamos que os verbos aparecem dando um encadeamento lógico à descrição, é como se estivéssemos vivenciando a situação, ou seja, temos movimento. Há um sentimento angustiante em ver as estátuas com as vendas nos olhos. Os olhos, as vendas brancas, a grossa pincelada nos olhos das estátuas, todos estes elementos combinados expressam angústia e sofrimento, afinal até os santos estavam cegos. O resultado da combinação dos elementos é uma imagem que choca o leitor, cegueira e loucura, luz e trevas opõem-se, afastam-se e aproximam-se.

O objetivo do expressionismo era a busca das sensações também por meio da simplificação, traduziam por meio das linhas e cores os sentimentos mais dramáticos do ser humano, não havia mais a preocupação em fixar os efeitos efêmeros da luz solar sobre os seres. Os artistas deste período procuravam, através da cor e da deformação proposital da realidade, fazer com que os seres reais nos revelassem o seu mundo interior. Em Saramago, vemos a exposição desse mundo deformado, da sociedade fragmentada, dos sonhos que caíram por terra. Nota-se, pelas cenas descritas anteriormente, a expressão pura do sofrimento humano, da degradação, a realidade da metrópole ganha novos contornos, mais reais, as linhas são mais fortes porque as situações que os personagens vivem são intensas. É possível estabelecer a imagem de cada uma das cenas, as cores, os tons, os contornos, tudo salientado pela dor e aflição de viver.

Desse modo, notamos que a arte expressionista assim como o *Ensaio*, expressam um certo pessimismo em relação ao mundo e principalmente em relação à humanidade. Nas pinturas verifica-se um certo desequilíbrio da composição, da regularidade da forma e da harmonia das cores. Na narrativa, Saramago utiliza algumas técnicas estilísticas que salientam esse desequilíbrio, o ambiente aparece em total desarmonia, pois o espaço público e privado se fundem em um imenso depósito de lixo, o uso do discurso científico em contraposição com uma linguagem chula, o modo verossímil com que o narrador descreve cada cena. Todos esses mecanismos são responsáveis pelo contorno expressionista da obra.

Além do movimento expressionista, a narrativa saramaguiana também dialoga com outros movimentos e pinturas, como é o caso do quadro *A Parábola dos Cegos* (1568) de Peter Bruegel (1525-1569)¹. A fábula, o provérbio, a alegoria – em resumo, o imaginário do horizonte cultural do povo flamengo – são captados e descritos pelo artista com o mesmo zelo com que transmitiu os fatos do cotidiano ou a fisionomia da natureza. Bruegel viveu uma fase de mudanças significativas para as imagens. No auge do Renascimento, período marcado pela adoção da perspectiva com suas leis de proporcionalidade, da apologia à razão, da perspectiva sendo marcada como índice, ele realiza uma obra com características medievais, com alegorias, provérbios, parábolas e cegos – o quadro *A Parábola dos Cegos*, em que um grupo de cegos conduzidos por outro cego segue em direção a um abismo, evidencia isto.

¹ Para analisar a tela de Peter Bruegel vali-me da coleção *Os Grandes Mestres da Pintura* São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.

O ponto de partida desta pintura é o riso cruel da época ante a cegueira e a doença. Notamos que o pintor flamengo não discute essa atitude, ele a incorpora e, dessa perspectiva, conta a simples parábola de que quando os cegos são conduzidos por cegos, todos caem no abismo. Tecnicamente, pode-se verificar que a descrição do movimento da queda é único, decomposto em várias etapas – como fotogramas de uma fita de cinema.



A Parábola dos Cegos (1568) de Peter Bruegel

Quando os contagiados estão nas camaratas, decidem que para sobreviverem no manicômio é necessário haver uma organização: “O médico disse, Todos ouvimos as ordens, aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém vos virá ajudar, por isso seria conveniente que nos começássemos a organizar” (*Idem*, p.52). Os cegos decidem, então, que o médico deveria ser o responsável por aquele grupo: “O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas tem autoridade” (*Idem*, p.53).

Sendo assim, estabelece-se um primeiro diálogo entre o quadro de Bruegel e a narrativa, verificamos que em ambos os textos temos a representação de cegos que estão (serão) guiados por outro cego e o resultado seria a queda no precipício.

Na pintura, pode-se notar, além da tragédia que atinge os cegos, uma crítica à maneira extremamente fria e desumana com que a sociedade medieval tratava seus doentes, pois naquela época, segundo algumas passagens bíblicas, as pessoas infectadas por qualquer doença transmissível (como a lepra) eram conduzidas para os arredores das cidades para que ali ficassem isoladas e não contaminassem ninguém, ou seja, a solução dada ao problema era isolar ou separar o que estava ruim do que estava bom. No caso dos cegos de Bruegel, verificamos este processo de isolamento. A mesma crítica foi realizada por Saramago à sociedade contemporânea que se encontra alienada no mundo moderno e não é solidária para com o próximo. No romance, o Governo resolve colocar os cegos em um manicômio sem oferecer-lhes a menor condição de sobrevivência, os poucos recursos tais como comida e produtos de limpeza tornam-se escassos, mesmo porque de nada valem produtos de limpeza num lugar em que ninguém consegue usá-los. Neste ponto, texto e pintura estabelecem um novo diálogo no que concerne à questão da crítica à desumanização do ser humano e à sociedade que diante de tal situação prefere isolar os seus doentes a tratá-los dignamente.

No primeiro plano da tela, Bruegel retrata os cegos expondo a ausência de direção. Desta maneira, pode-se afirmar que tanto no quadro quanto no romance os cegos não sabem que rumo tomar, sentem-se perdidos, portanto ambos seguramente cairão no precipício.

Embora no início da quarentena, os cegos tenham decidido que o médico seria o responsável pela organização dos internados que ficaram na primeira camarata, verifica-se que, na verdade, a sua mulher é quem assume o comando, afinal era a única que enxergava: “Na verdade, qualquer pessoa compreenderá que não é fácil contar cegos nem repartir rações sem olhos que os possam ver, a elas e a eles” (*Idem*, p.93). A mulher do médico torna-se líder dos cegos, mas inicialmente prefere não declarar que sua visão não foi afetada pelo mal branco, pois “Não queria nem pensar nas consequências que resultariam da revelação de que não estava cega, o mínimo que lhe poderia acontecer seria ver-se transformada em serva de todos, o máximo talvez fosse converterem-na em escrava de alguns” (*Idem, Ibidem*). No entanto, acaba declarando a verdade quando ocorre o incêndio no manicômio e, mais do que nunca, eles precisam se organizar para a vida no mundo lá fora

Está morto, disse a mulher do médico, e nós é melhor irmo-nos daqui enquanto ainda temos alguma força. Levantaram-se a custo, cambaleando, com vertigens, agarrando-se uns nos outros, depois, dispuseram-se em fila, à frente a dos olhos que vêem, logo os que tendo olhos não vêem, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, a mulher do primeiro cego, o marido dela, o médico vai no fim. O caminho que tomaram leva ao centro da cidade, mas não é essa a intenção da mulher do médico, o que ela quer é encontrar rapidamente um sítio onde possa deixar abrigados os que vêm atrás de si e ir sozinha à procura de comida. (SARAMAGO, 1995, p.214)

A descrição desta cena demonstra a relação paradoxal com a tela de Bruegel, porque ao contrário do texto pictórico, na narrativa a mulher do médico aparece à frente dos cegos conduzindo-os a um lugar seguro, ela torna-se os olhos deles. Na pintura, os cegos com certeza cairão no precipício, já que não podem contar com a ajuda de ninguém, pois são guiados por outro cego; no romance, a mulher do médico busca um lugar seguro para deixá-los.

Ao construir a narrativa sobre a cegueira, Saramago objetiva mostrar-nos a perda da imagem do real que nos leva à representação de situações simbólicas da história da humanidade, do conhecimento que ela tem da realidade e da superação das situações de crise. O percurso das personagens e das suas cegueiras remete-nos a cegueira instalada pelo conhecimento, desta maneira, pode-se afirmar que, por meio de procedimentos distintos a tela de Bruegel e a narrativa saramaguiana tecem o mesmo tipo de crítica à sociedade e ao ser humano, às condições que este impõe aos seus doentes, à cegueira instalada pela falta de conhecimento.

Um outro diálogo com o texto pictórico aparece entre o trecho em que as três mulheres (a mulher do médico, a rapariga dos óculos e a mulher do primeiro cego) banham-se na sacada do apartamento e a tela *As três graças* (1936) do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640)². Na narrativa de Saramago, aparece uma referência explícita a tela de Rubens:

A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, **três graças** nuas sob a chuva que cai. São momentos que não podem durar eternamente, há mais de uma hora que estas mulheres aqui estão... (SARAMAGO, 1995, p.267, grifos meus)

² As referências ao pintor foi retiradas do livro *Os grandes mestres da pintura*. São Paulo Abril Cultural, 1980.

O momento mágico em que o narrador pinta a cena das três mulheres nuas banhando-se na sacada de um apartamento de uma grande cidade dialoga diretamente com o quadro *As três graças* do pintor flamengo não somente porque há uma referência explícita no texto saramaguiano, mas pela beleza das formas pintadas no texto verbal.



Rubens, *As três graças*, 1639

As Graças (em latim *Gratiae*) ou Cárites, segundo Pierre Grimal, são divindades da Beleza, elas são responsáveis por espalhar a alegria na natureza e nos corações dos homens e dos deuses. São representadas por três irmãs: Eufrosina, Tália e Aglaia. A elas atribui-se toda a influência nos trabalhos artísticos e espirituais. Elas moram no Olimpo, na companhia das Musas e fazem parte do séqüito de Apolo, têm Zeus como pai. Acompanham Atena, deusa dos louvores femininos e da atividade intelectual, e também fazem companhia a Afrodite, Eros e Dionísio.

Por meio da tela de Rubens notamos além da beleza a representação da graciosidade feminina, três mulheres aparecem abraçadas próximas a uma fonte de onde pendem algumas flores, sendo que duas delas olham numa direção, a do meio olha na direção contrária a uma delas. A forma de seus corpos obedece aos contornos clássicos, o contraste de cores e luzes é uma característica típica do barroco. Ao fundo, aparece uma paisagem clara, céu azul, que serve como cenário para as três graças que se banham harmonicamente à fonte. Elas ensaboam-se carinhosamente e pela expressão dos olhares e da boca nota-se um certo contentamento, carinho e afetuosidade. A leveza das formas contrasta com as cores fortes e vívidas da tela. Segundo Teixeira (2004), Saramago recria a luminosa cena retratada por Rubens em sua narrativa, pois o escritor pinta suas três mulheres ensaboando umas às outras alegremente na sacada sob a chuva que cai na grande metrópole. Como as Graças de Rubens as mulheres de Saramago também estão envolvidas em uma atmosfera mágica e harmônica, na sacada do apartamento “ensaboam o cabelo e as costas umas às outras, e riem como só riem as meninas que brincavam à cebra-cega no jardim, no tempo em que ainda não eram cegas” (*Idem*, p.268), pela comparação à infância notamos a graciosa afetuosidade que permeia a cena.

No romance, além de *As três Graças* de Rubens também aparece uma referência explícita a uma outra tela *Susana no banho*, de Tintoretto (1518-1594):

Ouvia-as entrar, sabia de onde vinham, o que tinham estado a fazer, como haviam estado nuas, e se sabia tanto não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os outros velhos, espreitar não uma **Susana no banho**, mas três, cego estivera, cego continuava, apenas assomara à porta da cozinha e de lá ouvira o que elas diziam na varanda, os risos, o ruído da chuva (...) depois voltara para o seu sofá, a pensar que ainda existia vida no mundo. (SARAMAGO, 1995, p.268, grifos meus)

A tela de Tintoretto, embora inspirada em um tema bíblico, conserva na realização um clima renascentista de fábula encantada:



Tintoretto, Jacopo Robusti. *Susana no Banho*, 1555.

Neste quadro, a sebe de rosas cria um espaço interno cuja doce intimidade é ressaltada pelos vidros de cosméticos. A luz acaricia levemente a pele de Susana, para transformar-se em brilho no ancião que aponta em uma das extremidades. Seu olhar é doce, a expressão do seu rosto demonstra equilíbrio. Há um jogo acentuado entre claro-escuro, o que intensifica a expressão de sentimento, uma série de movimentos sinuosos, muito bem entrosados que dão harmonia à composição. A leveza da mulher que se banha ao sol assemelha-se à das três mulheres que estão na varanda a banhar-se. As duas telas marcam um dos únicos momentos em que se há equilíbrio na narrativa, as três mulheres se banham alegremente envolvidas num ambiente harmônico, “riem como só riam as meninas que brincavam à cabra-cega, no jardim.” (*Idem, Ibidem*).

Tendo em vista que no *Ensaio* há uma referência direta às telas de Rubens, Tintoretto e de uma certa forma à de Peter Bruegel, segundo as categorias de Hoek temos uma *relation transmédi*ale, pois Saramago transpõe para sua narrativa os quadros, ou seja, ocorre uma transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sógnico diferente. É importante verificar que as telas foram pintadas em datas próximas umas das outras, num período em que ainda havia uma grande influência da arte renascentista, mas já aparecem as características do Barroco,

como é caso do jogo entre claro-escuro que proporciona a sensação de movimento e a disposição dos elementos nas telas em diagonal.

2. A correspondência das artes em Ernesto Sábato

O escritor argentino Ernesto Sábato, quando esteve em Paris trabalhando no laboratório Curie manteve contato direto com o movimento surrealista e afirma que seu *Informe* assim como o protagonista da narrativa Fernando Vidal Olmos o motivaram a buscar as teorias de André Breton. É importante ressaltar que esta influência do movimento verifica-se não só com relação aos procedimentos textuais, mas também com o diálogo que se estabelece entre o texto e algumas pinturas surrealistas, principalmente as de Ernst e Salvador Dalí e, também com as telas do próprio escritor Ernesto Sábato. O *Informe* percorre o mundo escuro, a realidade noturna. Na viagem simbólica realizada pelo protagonista Fernando, verificamos procedimentos de cunho surrealista, tais como: a questão do sonho e do inconsciente, a referência explícita a pintores e representantes do movimento. Sábato utiliza o mito *Édipo-rei*, o complexo de castração; personagens mitológicos, como é o caso do Ciclope, e trechos da narrativa de Homero.

Como mencionamos anteriormente, *O Informe* também dialoga com alguns procedimentos pictóricos utilizados pelo surrealista Max Ernst, pois este também propunha uma viagem ao inconsciente, ao desconhecido utilizando em muitas de suas telas ambientes obscuros. Sua obra sofreu grande influência daquele que foi considerado o primeiro pintor surrealista *avant la lettre* pela História da Arte. Ernst também apreciava retratar em suas telas figuras de deuses e deusas, também reproduz uma natureza caótica utilizando fragmentos orgânicos e inorgânicos, suas primeiras pinturas buscavam um sentido alucinatório da realidade e, posteriormente, verifica-se referências mitológicas e oníricas. Diante de tais características, podemos afirmar que seus procedimentos pictóricos assim como os de Dalí mantêm um estreito diálogo com o *Informe*, principalmente com o trecho em que Fernando, deslizando pelo lago, entra na caverna com o objetivo de fugir do Ciclope e depara-se com a grande estátua de uma deusa: "En el centro de aquel colosal distinguía ya con nitidez la estatua de la Grand Deidad (...) Estaba hecha con piedra ocre, su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro (...) sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenía rostro". (SÁBATO, 2001, p.392). Essa imagem da deusa feita de pedra, com asas, cabeça de vampiro remete-nos a uma imagem visual, e esta imagem está diretamente relacionada com os temas e procedimentos pictóricos utilizados pelos pintores Max Ernst e Salvador Dalí em suas telas, desta maneira, verificamos que não só o *Informe* dialoga com a escrita como também com os temas e procedimentos da pintura surrealista.

Como apontamos anteriormente, Sábato faz alusão direta na sua narrativa a alguns pintores e acontecimentos que realmente aconteceram quando ele esteve em Paris trabalhando no laboratório Curie. Vidal Olmos descreve uma noite de orgia entre Domínguez e uma cega: "perverso y sádico como era Domínguez le hacía mil porquerías a aquella mujer, aprovechando su ceguera; de modo que ella lo buscaba, tateando (...) siguió la comedia que luego fue degenerando en sombría y casi aterradora lucha sexual entre dos endemoniados que gritaban, mordían y arañaban". (*Idem*, p.369). Fernando também relata no *Informe* que Victor Brauner tinha verdadeira obsessão por cegos, tendo retratado em várias telas homens com o olho arrancado ou ferido. É importante ressaltar que há um auto-retrato do pintor em que um de seus olhos aparece arrancado:



Victor Brauner, *Autoportrait*, 1931.

Em um desses encontros ocorre um acidente com o pintor Victor Brauner: “un poco antes de la guerra, en una orgia en el taller de uno de los pintores del grupo surrealista, Dominguez, borracho, arroja un vaso contra alguien; éste se aparta y el vaso arranca un ojo de Victor Brauner”. (*Idem*, p. 377) O mais inusitado é que o quadro foi pintado antes do acontecimento que deixou o pintor cego de um olho. Desta maneira, é possível visualizar pelas palavras de Sábato a pintura colocada acima. O fato mais inusitado diz respeito à questão do quadro já existir quando acontece o acidente com Brauner.

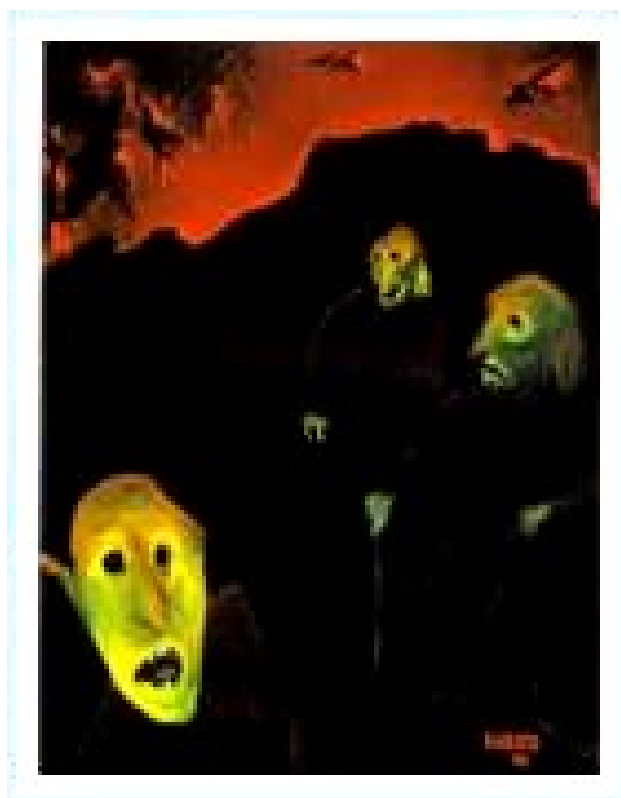
É importante ressaltar que Sábato, além de escritor também se dedicou à pintura. Depois de retratar os cegos e a questão da cegueira em vários de seus textos, hoje, privado da visão, afirma que voltou a dedicar-se ao que ele chama de “aquela outra paixão”: a pintura, e conclui: “o que parece provar que o destino sempre nos conduz ao que teríamos que ser”. (SÁBATO, 2000, p.61)

Retomando o que já foi dito anteriormente, o escritor argentino manteve uma relação muito próxima com vários integrantes do grupo surrealista quando esteve em Paris, um deles foi Oscar Dominguez. O pintor em várias conversas insistia para que Sábato deixasse de lado o laboratório Curie e se dedicasse à pintura por completo. Ernesto Sábato, ainda naquela época dedicava-se à pesquisa científica e, segundo ele, esses encontros com Dominguez proporcionavam-lhe a liberdade que no mundo cientificista não havia. Conta que durante o dia trabalhava com as radiações atômicas e à noite se reunia com Domínguez, Wifredo Lam, Tristan Tzara, e outros integrantes do grupo surrealista. Naqueles momentos passava do mundo luminoso da ciência ao universo noturno da inconsciência. A convivência com esse grupo permitiu-lhe ir além dos limites da racionalidade oferecendo-lhe um novo estilo de vida.

Os retratos pintados por Sábato, como os de Oskar Koskoscha (Áustria- 1886-1988), um dos principais vanguardistas do que mais tarde foi denominado expressionismo alemão, demonstram os sentimentos do indivíduo de maneira verossímil. Para Barale (2001), a pintura, assim como a escrita, expressam a complexa e rica visão do universo do argentino. Desta maneira, Sábato escritor integra-se ao pintor, assim como ocorre com Munch, Kokoschka, Kandinsky que também criaram outras artes.

Torna-se difícil separar o pintor Sábato do escritor, pois como veremos em algumas de suas telas, as figuras fantasmagóricas, os gritos apagados, silenciados na tela, lançados por figuras em tons avermelhados que ressaltam num fundo negro parecem ilustrar passagens de suas obras, principalmente o *Informe sobre Cegos*. Em seu livro de memórias *Antes do Fim* (2000), Sábato tece alguns comentários sobre sua pintura:

Uma coisa obscura, ligada à realidade em que estamos vivendo, vinda do inconsciente, como um murmúrio, lembrava-me o que tenho pintado nestes últimos anos: esses seres terríveis que saem do fundo de minha alma, torres que desmoronam, pássaros em céus incendiados. Não sei o que significam, talvez advertências, talvez seqüelas do que sofri escrevendo certas passagens de minhas ficções, como o *Informe sobre ciegos*. (SÁBATO, 2000, p.108)



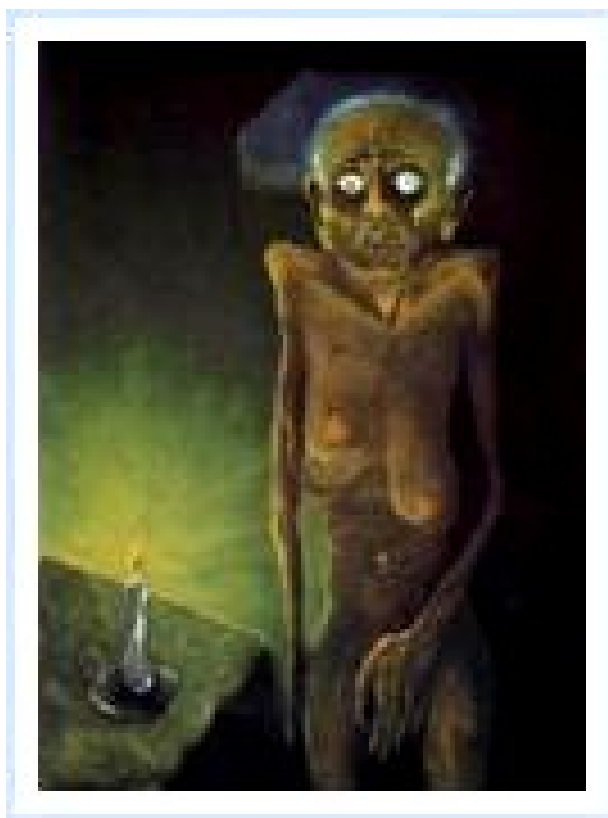
Sábato, E. *Reunião ou Conversa de Cegos*, 1991.

A tela acima dialoga com o *Informe*, pois assim como na narrativa, nesta há uma reunião de cegos. Os cegos foram retratados em cores amareladas com grandes orifícios no lugar dos olhos e da boca, como escreve Sábato “los ciegos tenían ojos vaciados”, a cor amarelada do rosto contrasta com o negro e o vermelho do fundo da tela. Em primeiro plano, aparece a figura do cego que está à frente dos demais, sua expressão é aterrorizadora, sua boca aberta parece demonstrar um grito; os outros dois que estão mais ao fundo parecem olhar algo que não aparece na tela, a expressão dos dois é de medo como se estivessem a olhar algo assustador. No fundo, há algumas montanhas, acima delas aparece um céu incendiado com alguns pássaros gigantes voando, os mesmo pássaros que sobrevoam Fernando quando este está dentro da casa da rua Belgrano. Observando as cores, os tons, os contrastes, pode-se perceber que os cegos da pintura, assim como os da narrativa, estão relacionados ao mal.

A pintura sabatiana não é complacente, não pretende causar satisfação, ela mostra uma visão de mundo inquietante, subterrâneo, de onde emergem criaturas fantasmagóricas com a intenção de

transmitir sua angústia, sua decepção. Sábato admite que alguns dias se levanta com uma grande esperança de mudança, de que tenhamos uma vida mais humana, que se recupere a capacidade de dialogar com os demais, de que seja possível reconhecer o mundo que nos rodeia, pois “es allí donde se dan el encuentro, la posibilidad del amor; los gestos supremos de la vida” (*Apud* Barale, 2001).

No episódio em que Vidal Olmos está vigiando Celestino Iglesias, há um trecho em que o companheiro entra na casa da rua Belgrano acompanhado por um cego. Quando estes se vão, o protagonista vê sua grande oportunidade de finalmente descobrir o Reduto Sagrado da Seita. Ele vai descrevendo sua entrada na casa, quando depara-se com uma porta, começa a refletir que provavelmente esta estará fechada com chave. Só estaria aberta se estivessem esperando alguém: “sin embargo un tembloroso presentimiento condujo mi mano hasta el picaporte. Lo hice girar y empujé. ¡La puerta estaba sin llave! (Sábato, 2001, p.341). Esta cena da narrativa está retratada no seguinte quadro:



Sábato, E. *La puerta estaba sin llave*, 1991.

Após abrir a porta, Fernando depara-se com uma cega: “Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro” (*idem, ibidem*). A mesma cega que descreve no *Informe* aparece na tela acima, a mesma figura infernal com corpo assimétrico, um dos braços é extremamente fino, cadavérico, o outro tem uma mão grande desproporcional ao tamanho do corpo. Os olhos estão saltados e um é maior que o outro. Ao contrário da pintura anterior, nesta a mulher adquire uma forma mais humana, na outra os cegos assemelham-se a seres de outro planeta. A cega não tem boca, não há orifício nenhum em seu rosto apenas olhos disformes e brilhantes.

Depois de deparar-se com a cega, o protagonista desmaia e começa assim sua viagem simbólica. Fernando descreve que está em uma barca deslizando por águas fétidas e sujas de um imenso lago quando surgem pássaros voando no céu: “pájaros quienes yo había arrancado los ojos

en aquellos años sangrientos parecían volar en las alturas, planeando sobre mi como si vigilaran mi viaje” (*idem*, pp.343-4). Estes pássaros imensos, segundo ele, pareciam “enormes pterodáctilos o murciélagos gigantes” (*ibidem*). Este trecho dialoga com a seguinte pintura de Sábato:



Sábato, E. *Dois seres alados prestes a atacar*, 1993.

Na tela, observamos uma figura do lado direito que observa os dois pássaros gigantes que sobrevoam sua cabeça, num céu avermelhado. Nota-se um destaque maior para o pássaro que está no centro, este possui uma dimensão gigantesca assemelhando-se assim ao “pterodáctilo” descrito por Fernando no *Informe*. Novamente, verifica-se a presença de tons fortes, o fundo vermelho do céu contrastando com o negro de algumas montanhas, bem como o rosto amarelado da figura à direita. A seguir, na narrativa, Vidal Olmos tenta adentrar numa caverna que está à sua frente, pois esta parece ser um refúgio ao personagem, seus esforços estão sendo controlados por um velho enorme que tem um único olho, um Ciclope. Ao ir adentrando na caverna ele descreve suas sensações:

Sentía, pues, a seres invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de grandes reptiles, serpientes amontoadas en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos, especie de pterodáctilos, cuyas grandes alas ahora oía batir sordamente (...) y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos, ya sea por el contacto perpetuo con aquellos monstruos subterráneos, ya por la misma necesidad de moverse sobre terrenos pantanosos...(SÁBATO, 2001, pp.389-390)

Estes monstros que Fernando descreve na gruta também povoam a seguinte tela de Sábato:



Sábato, E. *Seres diversos em uma gruta*, 1993.

Verifica-se que o clima instaurado em sua narrativa dialoga com a definição plástica de suas pinturas, ambas parecem responder a denominadores comuns que determinam ritmos, contrastes e proporções semelhantes.

Sábato teve uma relação muito próxima com os surrealistas, no entanto, o próprio escritor/pintor classifica sua pintura como “sobrenaturalista”. Assim, pode-se afirmar que suas temáticas dialogam com o movimento expressionista. O expressionismo é um movimento do interior para o exterior, é o sujeito que por si imprime o objeto. Este movimento, coloca o problema da relação concreta com a sociedade (conhecimento). Segundo Argan (1992), a poética expressionista é a primeira poética do feio, porém, não é senão o belo decaído e degradado. A condição humana, para os expressionistas, é precisamente a do anjo decaído. Há, portanto, um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual; sagrado X demoníaco.

Em seu livro de memórias *Antes do Fim* (2000), Sábato faz referência à pintura como uma tentativa de salvação, um refúgio “em momentos de depressão, eu passava horas em meu estúdio de pintura, trabalhando em algum quadro até que a desolação passasse.” (Sábato, 2000, p.127).

É importante verificarmos que as telas colocadas anteriormente foram pintadas por Sábato, muito tempo após a publicação do romance *Sobre Héroes y Tumbas* (1962), portanto há uma referência direta ao texto verbal. De acordo com as categorias de Hoek temos aqui um *discours multimédial*, ou seja, a justaposição de um texto auto-suficiente composto em sistemas sígnicos diferentes. Embora nenhuma edição do romance seja ilustrada com as telas do escritor, percebe-se que há uma justaposição do texto narrativo *Informe sobre Ciegos* com a pintura e que estes são auto-suficientes, mesmo havendo um intervalo de trinta anos entre a produção do texto e das telas.

A categoria da *relation transmédiiale* foi usada na pintura o *Autoportrait* de Victor Brauner, pois com o acidente envolvendo o pintor Victor Brauner, temos a transposição de um texto em outro auto-suficiente e ambos compostos em sistemas sígnicos diferentes.

3. Considerações Finais: Sábato e Saramago: um diálogo interarte

Claus Clüver (1997) utiliza o conceito de *ekphrasis*, reintroduzido no discurso crítico por Leo Spitzer, para estabelecer de maneira mais clara e objetiva as relações intertextuais entre literatura e outras artes, para ele, o termo nada mais é do que “a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. (Clüver, 1997, p.38)

Partindo desse conceito, verificamos que em ambos os romances as palavras são responsáveis pela criação de imagens pictóricas, ou seja, de *ekphrasis*. Sábato e Saramago são dois escritores contemporâneos e ambos fazem um apelo ao visual em suas narrativas. No caso do *Ensaio*, há uma relação direta com os procedimentos desenvolvidos pelo movimento expressionista, e também com telas de outros movimentos artísticos (os quadros de: Pieter Bruegel, Rubens, Tintoretto) enquanto o *Informe* dialoga com o movimento surrealista de André Breton, com o quadro de Victor Brauner, com os procedimentos pictóricos encontrados em quadros de Max Ernst e Salvador Dalí e algumas telas do próprio escritor Ernesto Sábato. Desta maneira, é possível afirmar que os dois textos realizam um diálogo interarte, ou seja, as duas narrativas remetem a signos não-verbais por meio do texto verbal, bem como se valem dos procedimentos similares aos pictóricos para a construção do texto literário.

4. Referências Bibliográficas

- ANDREU, Pedro Galera. “Ut Pictura Poesis... Teoria y Prácticas em Espana durante el Renacimiento y el Barroco”. In: *Literatura y Arte*. Jaén, Universidad de Jaén, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BLAND, David. *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. 2º ed., London, Faber, 1969.
- BRENNI, Vito Joseph. *Book illustration and decoration: a guide to research*. Westport, Greenwood Press, 1980.
- BRYSON, Norman. *Word and image: French painting of the ancient regime*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1981.
- DA VINCI, Leonardo. *Paragone: a comparison of the arts*. London, New York, Oxford Univ. Press, 1949.
- Dalí, Salvador. *Salvador Dalí*. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *Rétrospective (1920-1980)*. Musée National d' Art Moderne.
- _____. Portugal: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.
- DOMINGUEZ, Oscar. *Antologia 1926- 1957*. Centro Atlântico de Arte Moderno, Madrid, 1996.
- ERNST, MAX. *Esculturas, obras sobre papel, obras gráficas*. Museu da Escultura Marilisa Rathsam, 1997.
- GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simonides a Platón*. Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Gênios da Pintura (Maneiristas e Barrocos)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- Gênios da Pintura Vol. 5*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral, 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.), 1999.
- HAZAN, F. *La peinture Moderne*. Paris: Spadern et Adagp, 1979.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. São Paulo: Martins Fontes: 1992.

- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho. *A pintura na literatura*. In: Revista Literatura e sociedade, nº 2, 1997.
- MONEGAL, Antonio. *Literatura y Pintura*. Madrid, Lecturas, 2000.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998. Revista *Literatura e Sociedade*. Nº2. São Paulo, DTLLC-USP, 1997
- SÁBATO, E. *Informe sobre Ciegos*. Edición de Marina Gálvez Acero. España: Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- _____. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Antes do Fim*. Trad. Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2001.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOETHE, P. A. Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em “Der Zauberberg (“A Montanha Mágica”) e “Grande Sertão: Veredas”. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1999.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes. Elementos da Estética Comparada*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1983.
- SWINGLEHURST, Edmund. *A arte dos surrealistas*. Trad. Bázan Tecnologia e Lingüística, Ronaldo de Almeida Rego. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- TIRADO, Genara Pulido. “A Modo de Introducción: Las relaciones entre Literatura y Arte, la constante y el Reto” In: *Literatura y Arte*. Jaén, Universidad de Jaén, 2002.

¹ Andresa Guimarães, Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada), afabiana@usp.br