

**ANDRÉ E O QUARTO DE VAN GOGH EM ARLES: AS ARTES LUMINOSAS  
ASSOCIADAS À DRAMATICIDADE DA VIDA.**

**SILVA, Márcio Carvalho.**

[kordeus@bol.com.br](mailto:kordeus@bol.com.br)

**SANTOS, Josane Cristina Batista.** (orientadora)

Graduada em Letras Vernáculas e História, Mestre em Literatura Brasileira, Prof<sup>ª</sup> dos Cursos de Letras e História da Universidade Tiradentes – UNIT.

**RESUMO**

A expressão da vida interior do homem manifestou-se de forma intensa a partir do movimento intitulado Expressionismo que tinha como características principais a expressão de experiências emocionais e perturbadoras na pintura, bem como a metáfora absoluta na poesia. O holandês Vincent van Gogh foi precursor do movimento ao utilizar cor, linha e composição como novos meios de expressão cuja tela *O quarto de van Gogh em Arles* evidencia um inquietante estado evidenciado pela luminosidade. Assim como na novela *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, a expressão se manifestar de forma magistral em razão do narrador-personagem André caracterizar uma alma sob tensão, que se utiliza do lirismo a fim de contestar os limites entre a luz e as trevas. Assim sendo, a personagem André e a tela de van Gogh evocam sentimentos inerentes ao homem já que a luminosidade dramática que fundamenta este artigo, compõe uma relação de analogia entre a perspectiva da análise literária em consonância com as artes plásticas visto que a arte expressa a paixão e a cólera presentes na vida humana.

Palavras-chave: artes plásticas; expressionismo; lirismo; luminosidade dramática; personagem.

## ANDRÉ E O QUARTO DE VAN GOGH EM ARLES: AS ARTESE LUMINOSAS ASSOCIADAS À DRAMATICIDADE DA VIDA.

O presente artigo científico cujo título é *André e o Quarto de van Gogh em Arles: as artes luminosas associadas à dramaticidade da vida* versa acerca da poeticidade da personagem André, visto que o ser fictício impregna na novela *Lavoura Arcaica* uma manifestação lírica *sui generis*, a fim de contestar os preconceitos ancestrais paternos. Os sermões patriarcais pregam de forma inquisidora a prudência e ponderação no engenho do trabalho, tempo e amor, compondo o emaranhado texto de Raduan Nassar. O filho arredio é o narrador protagonista, valendo-se de uma linguagem arrebatadora, o desgarrado deflagra o desfecho desta tragédia moderna.

Em virtude da novela ser conduzida por uma personagem em primeira pessoa, o leitor é inserido no fluxo de consciência caótico do narrador, conseqüentemente ele deflagra o seu avesso mais inquietante e subversivo, impregnando em cada passagem da obra a febre adolescente que abalou os preceitos da família. Além de conduzir a narrativa, André apresenta os demais componentes da família de imigrantes árabes. Portanto, este “eu” lírico que transcende a racionalidade objetiva da vida, proporciona ao ser fictício a sua densa e complicada relação frente a expressão das ânsias mais latentes do ser humano.

Ler *Lavoura Arcaica* é confortar-se com a personagem simbólica André. Este ser personifica o tráfego em razão de explorar a emoção e dubiedade de um homem que transmita entre a graça satânica da felicidade e a desgraça. Compondo assim um herói sujeito às tentações do vício e a pureza da virtude.

A novela está estruturada em *A Partida* e *O Retorno*. A primeira parte é composta pelas lembranças do filho pródigo ao apresentar as causas da partida a Pedro, seu irmão. *A partida* inicia-se no quarto da pensão, refúgio do filho desgarrado cujo amor materno e a austeridade

paternalista asfixiaram a identidade. Ele é a mudez que berra dentro do corpo incipiente, ilustrando a busca pelos sentimentos e anseios de uma vida fadada ao malogro. Entorpecendo a alma André, com o vinho profano, opõe-se ao sacrossanto líquido rubro das festas jubilosas da fazenda.

A segunda parte *O Retorno* é marcada pela volta do filho desgarrado para a família. Logo, o discurso sagrado do intemporal poema em prosa está emparelhado ao satânico, como relata os densos sermões do pai. Portanto, as personagens da obra literária assumem posições claras em relação a este verbo.

Iniciando a genealogia pelo avô, a raiz, a seiva viva e morta da família de imigrantes árabes, é ele que porta a pureza dos valores ancestrais, o seu espectro na magnitude de toda simbologia, ronda a existência familiar. O pai Iohána de perfil patriarcal tenta manter a qualquer custo, agregada a cal e suor que fundamentam o alicerce da união.

Entretanto, apesar dos hercúleos esforços patriarcais, a terceira geração fragmenta-se, restando ao primogênito Pedro reunir ao ancestral rebanho a ovelha desgarrada ao lar e conduzi-lo às tradições milenares. Os demais membros são imagens estruturadas pelo fluxo de consciência de André que ao mergulhar na cesta de roupas sujas, apresenta ao leitor o íntimo mais recôndito de cada personagem. Irmãs submissas; o irmão caçula Lula, que deseja se evadir da fazenda, no qual André contempla nos olhos o subterfúgio representado por Ana. A ramificação esquerda deste tronco está personificada na mãe o ser que fora negada a identidade nominal, existindo apenas como um sentimento negro e recluso.

No entanto, a irmã Ana pulsa. Ela nada mais é senão a representação do incesto profano e a projeção de André, o seu lado avesso em busca de liberdade. O leitor identifica no texto o discurso andrógino em dois momentos: o primeiro quando o narrador afirma serem os dois a

mesma gema de um mesmo ovo, logo depois o filho desgarrado revela serem os dois corpos incandescentes desde sempre habitados por uma mesma alma.

A chegada imperativa de André é festejada com o júbilo pascal, com a família reunida e os vizinhos a contemplarem a dança engenhosa de Ana, adornada com as miudezas conquistadas junto às mulheres do bordel, pelo irmão André. O mundo de além dos preceitos patriarcais é apresentado a todos; as quinquilharias representam a liberdade! E Ana em um impulso suicida profere o grito libertador que o epilético jamais ousou conquistar. Este momento libertário lhe custou a vida, a cólera paterna conteve o impulso da filha. Já André em seu estado recluso, contempla a perpétua escuridão entre a luz e as trevas.

Em consonância com o estudo da personagem André, será analisada a tela *O quarto de van Gogh em Arles* (em anexo) do holandês Vincent Willem van Gogh, cuja composição fora concebida quando o pintor, atormentado pela esquizofrenia, epilepsia e alcoolismo, encontrava-se recluso no asilo de Saint-Paul-de-Mausole. Logo, o artista utilizou a cor como representação do espírito, a linha como energia e a composição representando o sentimento.

A tela, apesar de sua cor e simplificação sugerirem calma, a composição representa o caos visto que os objetos estão dispostos sem relação alguma, além de terem as suas dimensões diminuídas. Bem como na perspectiva, recurso utilizado com o intuito de atribuir profundidade à tela, os quadros estão afastados da parede evidenciando a ânsia por sentimentos.

A relevância temática é justificada em razão de neste artigo científico se estabelecer um diálogo com a novela *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar e tela de van Gogh. A obra-prima supracitada, juntamente com *Um Copo de Cólera*, situaram o escritor no panteão dos insígnis romancistas brasileiros da contemporaneidade. A força da linguagem atribuída às personagens transcende a mera representação lingüística do verbo, assim como os processos de epifania

princiados por Clarice Lispector compuseram exemplares ímpares da fecunda literatura brasileira.

Entretanto, apesar da maestria atribuída à metáfora e ao ritmo narrativo que compõem a gênese de suas personagens, a produção literária de Raduan Nassar permanece restrita e conhecida por uma ínfima parcela de leitores. Portanto, esta análise do texto do escritor trará ao conhecimento do público acadêmico, a relevância literária do romancista que compôs uma obra incomparável na ficção nacional.

Além de versar sobre a obra do autor já citado, a pesquisa contribuirá para o aprofundamento do estudo da literatura brasileira em consonância com as artes plásticas. Logo, será correlacionada a personagem André, símbolo de um fragmento da alma humana, com a tela *O quarto de van Gogh em Arles*, pois a arte de repouso é caracterizada pela imobilidade da pedra e da tela, apresentando momentos da vida universal ou individual paralisados em um instante definitivo do tempo. Portanto, a obra de arte representada pela tela de van Gogh constitui o suporte pelo qual o pintor, precursor do movimento expressionista, desvinculou-se da objetividade a fim de transgredir a realidade deflagrando a emoção e tensão vitais ao ser humano.

Reunir em um artigo científico as artes plásticas expressionistas representadas pela tela de van Gogh e as artes em movimento pela personagem André, significará de forma intrínseca o estudo da arte como linguagem; a busca pela expressão da condição humana é representada pelo impacto violento da cor e composição, assim como pela utilização da linguagem fictícia, expressando momentos universais ou individuais do homem.

A análise científica das artes visuais e lingüísticas tem como objetivo discorrer acerca da prosa caótica da novela *Lavoura Arcaica*, já que André adentra na violenta crise individual, configurando uma estrutura simbolicamente entrelaçada com o mundo emocional do indivíduo. A fim de constituir subsídio para o estudo da personagem, torna-se necessário relacioná-lo enquanto

signo, já que este ser não pode ser concebido como uma mera representação particular, em razão de significar a gênese de um conflito entre o indivíduo com o universo.

Além da personagem André, o objetivo do trabalho científico é o estudo da tela *O quarto de van Gogh em Arles*, evidenciando a produção artística do holandês em consonância com a luminosidade dramática da novela *Lavoura Arcaica*. Portanto, a partir da pletora luminosa, será analisada a oposição entre a luz calma e clara das dependências da fazenda em oposição às trevas do universo exterior familiar.

## **A EXPRESSÃO**

Inaugurando o limiar de novas concepções artísticas européias, entra em cena, mais precisamente na última década do século XIX, o movimento intitulado Expressionismo. A arte expressionista em uma concepção mais ampla descreve a arte concebida sob o impacto da agressão, expressando a vida recôndita a partir de imagens que se manifestam de forma fugaz. Logo, esta nova atitude artística configura-se como uma contraposição ao Naturalismo e ao Impressionismo, visto que ambos os movimentos artísticos estão pautados em descrições superficiais do ser humano.

Desta forma, na obra expressionista, os elementos que compõem a realidade pictórica utilizam-se da abstração da cor como subsídio para o distanciamento da composição com a objetividade. Em razão da abstração cromática, os planos físico e psíquico não devem ser percebidos distintamente, já que ambos formam uma composição expressiva por si própria. Assumindo esta nova perspectiva, o artista em seu ato de conceber uma realidade transfigura a visão objetiva abolindo o controle da expressão. Portanto, os elementos são atribuídos a uma natureza em que prevalece a união dos elementos interiores e exteriores ao pintor, expressando

assim, no bojo da obra, o emaranhado das contradições interiores e exteriores à sua própria existência.

A tela expressionista está impregnada pela violência e pelas cores irrealistas, em razão destas comporem experiências emocionais perturbadoras. Nas artes plásticas a nova pletera de cor e forma teve como expoente primeiro Vincent Willem van Gogh, visto que a maestria de suas pinceladas exaltaram a condição interior da imagem como símbolo.

*Sui generis* como percussor do Expressionismo, Vincent van Gogh, entretanto, iniciou a produção visual com marcantes características realistas. As suas primeiras telas são da fase holandesa caracterizada pelos tons sombrios. Nesta época, o artista questionava-se acerca da sua angústia existencial. Na composição intitulada *Os comedores de batata*, o artista colocou-se ao lado dos trabalhadores vítimas da exploração do campo. Além da obra citada, *O tecelão do tear* retrata o homem explorado pela indústria configurando assim, a esterilidade do ser humano frente aos problemas sociais de seu tempo.

Em seguida, na fase francesa, o artista abandona os temas sociais agregando nas obras um cromatismo de exuberância violenta. A composição assume uma tênue influência impressionista. Entretanto, esta logo será suplantada pelo holandês, já que ele buscava não mais compreender o mundo de forma superficial, como atributo das sensações impressionistas.

Inicia-se então, o trabalho com o signo em virtude deste captar e se apropriar do conteúdo essencial e vital do ser humano. van Gogh desagregou de sua produção a influência recíproca das cores. Não mais interessava a correlação visual, e sim, buscava-se a revelação da força inerente de elementos como a atração, tensão, desolação, solidão no interior da obra visual.

Marco desta fase, *A Arlesiana* retrata Madame Ginoux, constituindo o mundo a partir do simbolismo estético. A tela expressa a exaltação de sentimentos, impregnando de simplificação a sua criação mais íntima. Madame Ginoux está envolta por uma linha de contorno que para

Gauguin conferia uma recusa à imitação da realidade. Além do contorno, a cor assume a importância significativa em virtude do verde e amarelo deflagrarem as paixões desmedidas do homem. Portanto, a tela é tomada por uma expressão simbolista, em razão dos elementos envolvidos pelo contorno constituírem símbolos em referência a algo que supera a visão realista e objetiva da obra.

Em suma, van Gogh, após transitar pelo Realismo e Impressionismo, consolida a sua produção visual no movimento artístico expressionista. A criação artística volta-se para a vida interior, caracterizando o encontro do sujeito com o objeto de forma a transcender o mero registro passivo, evidenciando a totalidade existencial sem distinção do espírito e matéria.

Analisar a obra policromática de van Gogh significa atentar para as características das pinceladas incisivas em diferentes formas geométricas, sejam elas horizontais e verticais. Logo, a completa renúncia, a superfície lisa com uma vibrante intensidade de cor, caracteriza o signo que representa algo a ser interpretado, portanto:

Van Gogh desenvolveu os três princípios básicos de toda a pintura – cor, linha e composição – não só como elementos de estilo artístico, mas também os compreendeu e utilizou como novos meios de expressão: a cor como o espírito, que só então empresta vida a todas as coisas; a linha como o princípio de ação, como dinâmica da vida, como energia indestrutível; a composição como lugar para sentimentos, para a sua mundividência. (WALTHER, 1990, p. 88)

A priori, a primeira análise da tela *O quarto de van Gogh em Arles* pressupõe o mergulho em uma consciência imediata de sua constituição concreta, ou seja, a pintura é apreendida tal qual a primeira impressão. Portanto, o cômodo a princípio seria um reles aposento destinado ao naturalmente lugar de descanso e sono.

Em vista da primeiridade de Pierce, a pesquisadora Lúcia Santaella afirma que tudo o que está presente imediatamente na mente, constitui um contato superficial do fenômeno na

consciência. Fenômeno este que corresponde a toda e qualquer consideração acerca das características físicas da tela, logo:

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. (SANTAELLA, 2004, p. 46)

Iniciando pelos móveis, eles estão dispostos de forma oblíqua, portanto nem perpendiculares muito menos paralelos ao quadro. As cadeiras são constituídas por adornos simplórios, em razão do talhe da madeira não evidenciar um trabalho de fino prumo. Além do mais, na mesa de dimensões reduzidas estão dispostos ímpares elementos que não condizem com a realidade, dentre eles a bacia de asseio. Por fim a cama. Esta configura-se como sendo um ímpar exemplar da falta de relação dos objetos na composição. O móvel em seu lado oposto à cabeceira é de tamanho descomunal se comparando a parte superior, evidenciando assim, uma desproporção estética e visual.

Além da movelaria, a assimetria é observada no tecido dependurado ao lado esquerdo da tela, rivalizando com a sua dimensão a superfície da parede. Já as camisas dispostas próximas a cama, foram concebidas com o tamanho reduzido não correspondendo à concepção da realidade. Fazendo parte desta composição desprovida de quaisquer correlações, é observada a janela parcialmente aberta e os quadros afastados da parede, bem como o piso muito inclinado para frente.

Ainda no presente imediato, a consciência capta em um exato momento de observação da obra, o cromatismo visual de forma superficial. O colorido da obra desenvolve-se a partir da utilização de uma exuberância de cores vivas como o lençol sobre a cama concebido com um vermelho intenso. Já as paredes e os utensílios da mesa são representados por variações

cromáticas que se desenvolveram desde o azul até o verde, finalizando com a cama retratada pelo laranja e o piso por variações de um forte contraste de cor.

Lúcia Santaella, com muita propriedade, comenta acerca do fenômeno da consciência intitulado por Pierce como secundidade. Esta categoria consiste em uma miríade de sentimentos deflagrados a partir da reação do sujeito para com o estímulo, logo:

Qualquer coisa, por mais fraca e habitual que seja, atinge nossos sentimentos, a excitação exterior produz seu efeito em nós. Tendemos a minimizar esse efeito porque nossa resposta a ele é, no mais das vezes, indiscernível. É o nosso estar como que natural no mundo, corpos vivos, energia palpitante que recebe e responde. No entanto, quaisquer excitações, mesmo as mais viscerais ou interiores, imagens mentais e sentimentais ou impressões, sempre produzem alguma reação, [...] (SANTAELLA, 2004, p. 48).

Portanto, *O quarto de van Gogh em Arles* desperta o sentimento inerente ao mundo interior do ser humano. Esta leitura introspectiva tem como subsídio, a percepção de caracteres partindo da cor como representação simbólica da vida. A tela, apesar do cromatismo exuberante conferido pelo artista, pressupõe um processo de mediação interpretativa entre o sujeito e o fenômeno. Segundo Walther (1990, p. 65 – 66), para van Gogh, a apreensão da vida humana distanciava-se da mera imitação da realidade, em razão do artista compor com perspicácia uma realidade voltada ao simbólico.

A composição visual apresenta um colorido no piso que se desenvolve a partir de variação sobre a mesma tonalidade. Logo, as nuances de cor verde – marrom – cinzento, já não mais correspondem a quaisquer realidades. O lençol vermelho e o verde do exterior do quarto representam a antítese, portanto uma terrível solidão causada pela desolação e pelo fracasso dos sentimentos afetivos.

Ainda na secundidade, a consciência capta os sentimentos subjacentes na obra. As paredes lúgubres assumem variações no violeta e azul. Já as duas cadeiras retratadas com o amarelo pálido estão vazias, evidenciando uma situação em que a metáfora representa a solidão,

visto que ambas estão fadadas à desolação em razão da espera atemporal das pessoas que deveriam tomá-las por assento. Bem como os dois travesseiros de cor amarelo, dispostos em posição de aconchego e contato físico, portanto: “(...) para o próprio van Gogh era a cor e não a forma que determinava o conteúdo expressivo de seus quadros. As cartas que escreveu ao irmão incluem muitas e eloqüentes descrições da sua escolha de tonalidades e significações emocionais que lhes atribuía”. (JANSON, 1986, p. 645).

Logo, a atmosfera ambivalente confere à composição um estilo de vida pessimista, em razão do quarto não mais representar de forma realista o local de aconchego no lar, o sentir-se em casa. O ambiente simboliza então, uma pleora de sentimentos negativos, seja caracterizado pelas cores em contraste como o rubro do lençol, o verde dos utensílios, bem como as diferentes nuances de amarelo. Além do cromatismo, a profundidade do quarto evidencia toda uma atmosfera de colapso frente as perspectivas de vida.

Em suma, como afirma Santaella, Charles Peirce conferiu três modos de apreensão dos fenômenos na mente. A primeiridade, secundidade e a terceiridade: esta categoria corresponde a noção do signo enquanto representação mental, uma ação ou uma mera impressão. Logo, *O quarto de van Gogh em Arles* é composto por elementos pictóricos visuais, esta monumental composição de figuras rústicas, proporciona ao interpretante traduzir uma infinidade de significações. A partir da estrutura física da própria apreensão do objeto que compõe a tela, ou dos sentimentos subjacentes evidenciados pelo cromatismo.

Para Estiene (1953, p. 62 – 70), Vincent van Gogh foi magistral ao abordar em algumas de suas telas, o simbolismo e o espaço. Principiando pelo quarto simbólico a partir da utilização de cores profundas e vigorosas que exaltavam os sentimentos predominantemente dramáticos, conferindo uma simbologia catastrófica. Já a obra *O quarto de van Gogh em Arles* representa de

forma significativa a perspectiva, conferindo profundidade puramente imaginativa, onde os elementos que compõem a tela formam uma desarmonia plástica em favor da harmonia psicológica.

Portanto, a representação do quarto na mente do interpretante constitui uma relação infinita de interpretações, em virtude do seu potencial enquanto signo em diferentes mentes, dadas certas condições. Ou seja, o significado de um signo é conseqüentemente em outro signo, seja ele um sentimento, uma palavra, uma idéia etc, constituído a partir de uma relação mental ou física do objeto.

Estabelecer uma relação de analogia entre o quarto da personagem André e a tela *O quarto de van Gogh em Arle*, pressupõe a observação da autonomia pictórica, enquanto representação de uma realidade aos elementos que subjazem, em ambas as representações artísticas. Logo, a linguagem expressiva será manifestada com o intuito de deflagrar os sentimentos inquietantes do ser humano.

Principiando pela perspectiva estética, a tela é dotada por elementos visuais que conotam uma rusticidade existencial. Entretanto, apesar dos elementos significativos conferidos à composição, o quadro de van Gogh expressa uma intimidade do homem consigo mesmo e para com o mundo, visto que a veemência das cores registram a realidade subjetiva, portanto:

[...] a Arte é uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indivisível, que escapa à percepção comum, o mundo dos valores ocultos, onde pressentimos todas as respostas para as indagações essenciais que assaltam o homem, quanto este toma consciência de ser um EU situado num universo incomensurável e incompreensível. (COELHO, 1993, p.37)

Já a linguagem literária utiliza a palavra como edificação de um universo ficcional. As personagens, tempo, espaço, dentre outros elementos convergem na criação de uma expressão em que o texto transgride a mera representação concreta da realidade. Desta forma, a novela *Lavoura*

*Arcaica* traz consigo o quarto da personagem André como elemento ímpar de densidade significativa, principiada a partir da luminosidade dramática. Como exemplo:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os elementos que o quarto consagra estão os primeiros objetos do corpo; (NASSAR, 1989, p.6)

As cores impregnadas nas manifestações artísticas supracitadas, apesar da simplicidade e positividade cromática, representam a fecundidade das artes literárias e visuais. A expressão atribuída à tela de van Gogh e ao quarto da personagem André resultam em uma analogia de sentimentos que denunciam a condição interior da inquietação humana. Visto que, o aposento da pensão tomado como refúgio por André, a priori, emana uma exuberância de cores impregnadas por significações metafóricas. Ou seja, o cromatismo foi firmado de forma imperativa, configurando assim uma tendência dos expressionistas, ou seja:

A dissolução da forma convencional, o uso abstrato da cor, o primado da emoção vigorosa – sobretudo o distanciamento da mimeses anunciam uma nova consciência e um novo tratamento na pintura, que a literatura mais tarde iria copiar. A crescente independência da imagem, a metáfora absoluta, a intensa subjetividade do escritor e a investigação de estados psicológicos extremos – sobretudo o artista como criador, como centro apaixonado de um redemoinho turbilhonante, um vórtice: tudo isso se torna cada vez mais aparente, [...] (FURNESS, 1990, p.11-12).

As dependências do quarto da personagem não mais expressavam uma realidade objetiva, já que o cromatismo representado pelo róseo, azul ou violáceo deflagravam uma relação entre o simbólico e o universo interior de André. A exemplo do princípio da novela, quando o narrador relata a chegada do irmão, Pedro:

[...] meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto;[...] (NASSAR, 1989, p.10).

Portanto, este estado de profunda e prolongada inconsciência caracterizada pela letargia, denunciam serem os elementos do quarto da pensão, um prolongamento da psique atormentada do protagonista. De modo que, o quarto está desempenhado uma relação intrínseca com a tela, em razão de ambas as composições artísticas valerem-se da composição de cor e forma como denunciante de condições desoladoras perante a vida.

A tela *O quarto de van Gogh em Arles* expõe de forma veemente, a partir de elementos como os quadros afastados da parede e as cadeias desoladas, uma gama de diferentes sentimentos externalizados tomando como princípio a representação visual. Além da tela, o quarto de André apresenta de forma incisiva o conflito entre luz e treva. Portanto, no texto a luminosidade dramática é representada pela boa luz doméstica: “[...] a casa estava em luto, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz na copa [...]”(NASSAR, 1989, p.149-150). Assim, a partir do fragmento extraído do texto, é observado o confronto entre as trevas que reinavam absolutas no mundo exterior da fazenda e a boa luminosidade do lar.

Afinal, os ambientes que caracterizam o quarto de André e a tela de van Gogh estão emparelhados por uma peculiaridade em comum. Na tela a janela do quarto está parcialmente aberta, bem como as venezianas do quarto da pensão.

Walther (1990, p.76), explicita que na tela de van Gogh os elementos não têm qualquer relação uns com os outros, além da diminuição das dimensões dos objetos e as janelas meio abertas deflagram um estranho estado de tensão. Já no quarto da pensão, Pedro questiona acerca das venezianas:

[...] as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri para abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto, e ainda encaixava as folhas das venezianas nas carrancas quando, ligeira, me percorreu uma primeira crise, mas nem fiz caso dela, foi passageira, por isso eu só pensei em concluir minha tarefa e foi logo depois, generoso e com algum escárnio, pôr também entre suas mãos um soberbo copo de vinho; e quando uma brisa impertinente estufava as cortinas de renda grossa, que desenhavam na minha altura dois anjos galgando

nuvens, soprando tranqüilos clarins de bochechas infladas, me larguei na beira da cama, com os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado,[...] (NASSAR, 1989, p.16)

Portanto, a luminosidade do quarto de André e da tela *O quarto de van Gogh em Arles*, apesar de um exuberante cromatismo, ambas as obras refletem a oposição entre luz e treva. Fato este, observado a partir das disposições de dois elementos significantes nas artes verbais e visuais em questão. Os elementos são as janelas e a veneziana que atuam nas obras como barreiras entre a luz externa e a luz concebida por uma realidade subjetiva, compondo conseqüentemente todo um estado de tensão em razão de ambos os elementos constituírem um universo inerente aos sentimentos humanos.

## **A PERSONAGEM**

A literatura européia do fim do século XIX fomentava uma enérgica reação ao contexto cultural e social vigente da época com o objetivo de suplantar as decadentes concepções literárias e estéticas de outrora. Por conseguinte, eis que surge uma nova concepção de abertura poética caracterizada pelas Vanguardas Europeias, em que a desorganização do universo artístico da época teve como objetivo a construção de uma nova estrutura estética em que a linguagem assumiu a tarefa de expressar de forma caótica ou ordenada, o mundo a partir da magnitude psicológica interior da personagem. Portanto, a “Belle Epoque” constituiu um período de inquietação literária deflagrada pelos escritores que cultuavam a modernidade de um novo mundo em transição.

Tendo em vista esta nova concepção literária e artística, o Expressionismo caracterizou-se como uma arte criada sob a veemência da vida interior. O único manifesto foi redigido por

Kasimir Edschimid, e teve como objetivo expressar a universalidade do movimento artístico, assim como a preocupação metafísica da alma. Em síntese, de vital importância para a literatura foi a independência da *mimeses*, já que a imitação da realidade deveria ser suplantada em favor da subjetividade intensa, logo:

Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressaram a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam equilíbrio abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento na obra. (TELES, 1976. p. 98).

Coelho (1993, p. 190), afirma: “Essa nova posição espiritual do homem vai resultar num movimento literário que se caracterizou por ser essencialmente artístico, ausente de qualquer compromisso científico, crítico, reformador etc”. Em razão desta nova concepção artística, a *mimeses* foi questionada visto que a natureza não existe fora da mente. Em lugar da representação da realidade surgiu a metáfora.

Logo, a personagem transgride as barreiras físicas e psíquicas do seu âmbito, ao deflagrar de forma intensa um novo ser humano. Onde a subjetividade tece uma complexa relação com a alma sob tortura. Já que, a incandescência dos anseios do novo homem constituíram um universo em constante conflito, a exemplo da tela *O Grito* de Eward Munch, em que o homem exalta a subjetividade de forma fervorosa, reforçando que:

O problema na metáfora é central no Expressionismo. Parece ser uma característica da poesia desde, grosso modo, o começo do século, que a metáfora se tenha tornado mais complexa na medida que o liame ou ponto de comparação entre os dois mundos se fez menos evidente, mais pessoal, lacônico ou esotérico. (FURNESS, 1990, p. 31).

Segundo Furness, o movimento expressionista teve a poesia lírica como um dos seus representantes. Portanto, na versão contemporânea da parábola do filho pródigo, a novela

*Lavoura Arcaica* assumiu uma mestria singular na prosa narrativa, em que o lirismo e o frugal se entrelaçam na composição desta tragédia moderna. Ainda acerca da intensidade da obra:

Lirismo sutil, em alta rotação, introspectivo de ancestral ressonância, terna e cálida sensualidade, dirigida para o horizonte da terra ou dos seres, de bíblicas e arábicas conotações, senso agudo das entrelinhas que explodem os dramas, moldando num estilo de plásticas e cambaleantes reverberações (MASSAUD, 1998, p. 520)

No início na narrativa, há o encontro intempestivo dos dois irmãos, Pedro e André. Principiando deste encontro tempestuoso, serão deflagradas as causas da partida do filho pródigo das dependências da fazenda. O narrador personagem André, a partir do caótico fluxo de consciência impregna no texto um longo monólogo expondo de forma fugaz, os preceitos que alicerçam a sua personificação enquanto ser trágico: o patriarcalismo e o amor materno desmedido.

Em vista da complexidade assumida pelo personagem no amálgama que compõe o texto, torna-se obsoleto versá-la acerca das teorias de Gancho (1995, p. 14-19), a respeito da personagem. Ou seja, quanto a pesquisadora afirma ser a personagem o ser fictício que de forma simplória toma para si a responsabilidade de realizar a ação. A autora ainda classifica o ser da ficção, quanto ao papel no enredo: protagonista e antagonista, e quanto à caracterização: plano e redondo. Entretanto, André é o ser fictício imbuído por uma complexidade em sua constituição assim, uma instância da linguagem desvinculada do domínio exclusivo da literatura, mas como representante de qualquer sistema semiótico.

Em síntese, como afirma Brait (1985, p.45), sobre uma concepção do estudo semiológico do personagem. A partir dos estudos de Hamon, quando o autor publicou um ensaio intitulado “Pour un statut sémiologique du personnage”. Neste ensaio o personagem é inserido dentro de um complexo sistema de signos, não aceitando o personagem centrado na tradição

cítrica como representação da pessoa humana. Conseqüentemente, inserindo-o no interior mensagem, definido-o como composto de signos lingüísticos.

André transgride a representação generalizadora do seu papel no enredo da novela já que como símbolo ele representa muito mais que um mero personagem. Assim sendo, a sua representação enquanto signo não mais se manifesta de forma particular. O filho adolescente não personifica o ser individual, distanciando-se das teorias que delimitam a personagem fictícia constituindo de forma desgarrada e arredia um conflito do geral com o universo.

Na obra, alguns temas são de vital importância na tessitura do texto: amor, trabalho e tempo. A partir dos sermões do pai, o verbo atinge os píncaros do patriarcalismo alcançando uma dimensão sem igual. Neste discurso, as pregações são proferidas em um tom imperativo, onde a metáfora personifica a luminosidade dramática:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum de nós há de transgredir esta divisa nenhum entre nós há de estender sobre ela se quer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta cadeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio que na receba de volta o golpe implacável do seu castigo; [...] (NASSAR, 1989, p. 56).

Além do mais, *Lavoura Arcaica* é constituída por uma linguagem que destaca a obra como um marco da literatura nacional. Raduan Nassar impregna um verbo que transita entre os devaneios da alma e da carne. Onde o vigor da palavra compôs a batalha descomunal entre o discurso cristão, fundamentado pelas parábolas bíblicas e a febre adolescente. Neste texto subversivo os parágrafos são longos e escassamente pontuados, ilustrando assim, um jorro de consciência.

Moisés (1966, p. 61-67) em ensaio publicado pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, intitulado *Da cólera ao silêncio* apresenta inúmeras passagens em que o lirismo é

manifestado na obra de forma *sui generis*. Na fala poética da personagem, subjaz uma manifestação rítmica em que o movimento das imagens exerce uma função primordial no contraste entre luz e trevas:

Na modorras das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (NASSAR, 1989. p.13)

O tom recitativo trágico alternado com fragmentos líricos e a exuberância na utilização da metáfora evidenciam ser a obra um longo poema em prosa. Este mesmo tom recitativo com o qual André impregnou o lirismo no texto, também foi de primordial importância quando o narrador adentrou o cesto de roupas sujas, com o objetivo desvendar o âmago de cada personagem:

[...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer, os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um sexto de roupa suja; [...] (NASSAR, 1989, p. 45).

Ao corpo André reclama os direitos da libido, resultando no incesto. O poético é manifestado mais uma vez na obra de forma magistral, quando o filho desgarrado e Ana em um mesmo corpo espírito, expressam então o mito do andrógino: “[...] entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habilitados desde sempre por uma mesma alma; [...]” (NASSAR, 1989, p. 131)

Portanto, segundo a ensaísta supracitada, *Lavoura Arcaica*, é impregnada pela força do discurso da lei paternalista: “[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a

conviver com o tempo, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, [...]” (NASSAR, 1989, p.54)

Já o discurso impetuoso de André rompe o ciclo sagrado, no qual está arquitetada toda a genealogia ideológica da família de imigrantes árabes. Exemplo ímpar desta ilustração é a parábola do faminto, transformada em reivindicação ao ato de legitimação da impaciência. Neste trecho, André opõe-se de forma ferrenha aos preceitos de paciência:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos sermões;[...] (NASSAR, 1989, p. 87)

Brait (1985, p. 61), declara que a narrativa em primeira pessoa conduz a personagem na perspectiva de arcar com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, deflagrando a complexidade das profundezas da alma humana. Visto que, na narrativa a personagem expressa a interioridade de seus pensamentos, fluindo-os de forma veemente em um jorro de sentimentos, dúvidas, anseios etc, resultando em um longo monólogo em que o leitor se instala no fluir da psique do seu fictício.

Ou seja, em virtude da maestria assumida pela novela *Lavoura Arcaica* e pelo distanciamento da personagem André da classificação generalizada do seu papel no enredo, a obra e o ser fictício assumiram uma dimensão sui generis, em razão de deflagrarem uma linguagem introspectiva e experimental como explícita:

Na escrita de Raduan Nassar, a cólera imprime sua marca quer na diluição dos gêneros mesclando poesia e prosa, parábola e tragédia, e experimentalismo e tradição, quer na “linguagem exuberante” das metáforas. A fala poética, essa disposição de mexer com as palavras – “não só com a casca, mas com a gema também”, diz o escritor –, é a única maneira de traduzir a febre adolescente que acomete André (MARQUES, 2001, p. 40)

Após engendrar o emaranhado de pressupostos teóricos que compuseram o cerne de todo o artigo científico em questão, concluímos que os sentimentos evocados pela tela de van Gogh e pela personagem André são atemporais. Visto que ambos evidenciam que a arte expressionista não é um mero movimento estético, mas uma criação artística oriunda dos recônditos da alma.

As artes expressionistas alcançaram uma dimensão sem igual. van Gogh com a tela *O quarto de van Gogh em Arles* exprimiu uma emoção vigorosa à composição. As cores e o toque do pincel compuseram na obra uma magistral plethora de sentimentos constituindo uma realidade inerente ao caos de sua existência. Ou seja, sentimentos estes que subjazem a partir da perspectiva da luminosidade dramática de um universo em profundo estado de tensão.

Do mesmo modo, a metáfora proferida pelo personagem André alcança os píncaros da impaciência perante a vida. O discurso lírico é singular, em razão de contestar com um denso fluxo de consciência, a veemência do verbo patriarcal na qual a anáfora é utilizada com maestria a fim de reproduzir os textos sagrados.

Cólera e paixão são os sentimentos que narram a epopéia desta tragédia moderna, em que a parábola do filho pródigo foi parodiada com o objetivo de imprimir uma inversão de poderes já que, André, o filho “arredio”, “possuído”, “inferno” etc, não retornou ao lar arrependido por ter partido da fazenda. O filho desgarrado retorna com o objetivo de suplantar o jugo da lei patriarcal. Portanto, a partir do incesto metafórico, a catarse constituirá uma sinfonia trágica na qual o corpo consumou a liberação dos mais íntimos sentimentos inerentes ao ser humano.

Logo, observamos que a luminosidade dramática em ambas as obras supracitadas convergem de forma incisiva para deflagrar o âmago mais profundo do ser humano. Estes dois códigos estéticos personificam com maestria o homem moderno e seus medos, paixões e

incompreensão perante a vida. Em que as luzes e as trevas assumiram uma significação intrínseca à existência da vida humana.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Erivaldo. “**Expressionismo: o vigor da emoção e do sentimento**”. In: “*Pós-Impressionismo e as Origens da Pintura Moderna*”. SESC, s/d.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Atica, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. 5. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

ESTIENNE, Charles. **van Gogh**. (Tradução de Mateus Blanqui). Genebra: Skira, 1953. 62-71 pp.

FURNESS, R.S.. **Expressionismo**: (Tradução de Geraldo G. de Souza). São Paulo: Perspectiva, 1990. Título original: Expressionism.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2001.

JANSON, HW.. **História da arte**. (Tradução de J.A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta Santos. Colaboração de Jacinta Maria Matos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

JANSON, HW.. **Iniciação à história da arte**. (Tradução Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MARQUES, Ivan. **A geografia barroca do destino**. In: *Cult*, nº 52, novembro. 2001. São Paulo: Lemos, 38-41 pp.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Da cólera ao silêncio**. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 02, setembro. 1996. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 61-67 pp.

MOISÉS. Massaud. **História da literatura brasileira**. 3. ed. (ver. e aum). São Paulo: Cultrix, 1996.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 3. ed. (ver. e aum). Petrópolis Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

WALTER, Ingo F.. **van Gogh**. (Tradução de Maria Odete Gonçalves – Koller). Colônia: Taschen, 1990.

ANEXO: O quarto de van Gogh em Arles



FONTE: WALTER, Ingo F.. **van Gogh**. Tradução de Maria Odete Gonçalves – Koller. Colónia: Taschen, 1990.