



HAL
open science

Identidades artísticas e dimensões da éfrase

Cristina Mendonça

► **To cite this version:**

Cristina Mendonça. Identidades artísticas e dimensões da éfrase: Construção da personagem-artista em quatro obras de expressão francesa. Éditions Le Manuscrit, 2021, Exotopies, Ana Clara dos Santos; Maria de Jesus Cabral, 9782304052572. hal-03576094

HAL Id: hal-03576094

<https://hal.science/hal-03576094>

Submitted on 17 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Cristina Mendonça

Identities artisticas
e dimensões da écfrese
Construção da personagem-artista
em quatro obras de expressão francesa



Éditions
Le Manuscrit Savoirs
EXOTOPIES

IDENTIDADES ARTÍSTICAS E DIMENSÕES DA ÉCFRASE

ISBN 9782304052572
© Décembre 2021 / Dezembro 2021

CRISTINA MENDONÇA

Identidades artísticas e dimensões da écfrase

Construção da personagem-artista em
quatro obras de expressão francesa

Exotopies

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

Maria de Jesus Cabral, Ana Clara Santos et Jean-Baptiste Dussert (dir.), *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, 2012.

Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral (dir.), *Art et création chez Théophile Gautier*, 2013.

Ana Clara Santos, Maria Celeste Natário, Maria de Jesus Cabral, Maria Luísa Malato et Renato Epifânio (dir.), *L'exil et le royaume : d'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, 2014.

Maria de Jesus Cabral et Gérard Danou (dir.), *Maux écrits, mots vécus. Traitements littéraires de la maladie*, 2015.

Fernando Gomes, Odete Jubilado, Margarida Reffóios, Carla Castro (dir.), *(Re)lire Albert Camus. Études interdisciplinaires*, 2016.

Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral (dir.), *L'Étranger*, 2016.

Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida (dir.), *Résistances du local et apories du global. La littérature française et francophone à l'épreuve de la mondialisation*, 2016.

Laurence Malingret et Nuria Rodríguez Pedreira (dir.), *Voies de convergences dans l'espace ibéro-gallo-roman*, 2017.

José Domingues de Almeida, Dominique Faria, Maria de Fátima Outeirinho et António Monteiro (dir.), *Aviateurs écrivains – Témoins de l'histoire*, 2017.

Dominique Faria, Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral (dir.), *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction dans la Péninsule ibérique*, 2017.

Jacopo Masi, *Ce sentiment qui nous rappelle*, 2018.

Cristina Álvares et Maria do Rosário Girão (dir.), *La Belle Époque revisitée*, 2018.

Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou (dir.), *Le Toucher, Prospections médicales, artistiques et littéraires*, 2019.

Dominique Faria, Alan Dobson, António Monteiro et Luís Nuno Rodrigues (dir.), *L'Aviation et son impact sur le temps et l'espace*, 2019.

José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho (dir.), *Tours verniens*, 2019.

Études réunies par Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel et Franc Schuerewegen, *Lire les villes*, 2020.

Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado et Sérgio Guimarães de Sousa (dir.), *Humain, posthumain*, 2020

« Exotopies »

Collection dirigée par
Ana Clara Santos
et Maria de Jesus Cabral

La collection « Exotopies » est issue de travaux de l'APEF (Association Portugaise d'Études Françaises) qui siège à l'université de Coïmbra, au Portugal. Elle est née de la volonté de divulgation des activités scientifiques (colloques, journées de réflexion) menées par l'APEF et qui, à la croisée d'horizons disciplinaires, critiques et géographiques variés, contribuent à la vitalité des études en langue française selon une perspective transfrontalière. Privilégiant le patrimoine littéraire et artistique, cette collection se veut une interface scientifique ouverte à d'autres domaines de recherche – linguistique, traduction, didactique – dont ce patrimoine ne saurait être dissocié. Ayant pour objet les études françaises et le questionnement des frontières, cette collection propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'écriture, l'art et la langue. Elle promeut un regard comparatiste révélant le dialogue fécond que les langues et cultures entretiennent dans l'espace européen.

Prefácio

Cinco textos em busca de um autor

Carlos F. Clamote Carreto
IELT | NOVA FCSH

Cinco textos, uma problemática, uma teia complexa, porosa e intrincada de laços e de questões que assombram a literatura desde os seus primórdios e que continuam a desafiar tanto a história como a teoria literária. Percorrendo três romances - um de Philippe Le Guillou, *Les Sept Noms du peintre* (2001), outro de Pascal Quignard, *Terrasse à Rome* (2014) e um terceiro de Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque J'étais une œuvre d'art* (2018), e dois contos de Marguerite Yourcenar (“Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”) da obra *Nouvelles Orientales* (1981), perpassam das reflexões de Cristina Mendonça várias perguntas e inquietações: o que se esconde por detrás dessa figura densa e complexa a que comodamente chamamos de «autor»? Que processos, práticas e rituais envolve? Como se corporiza e dilui a consciência autoral através do desdobramento e da fragmentação da

figura do escritor em sucessivas *mises en abîme* ficcionais e ecfásticas? Que memórias conserva o artista contemporâneo dos significados e funções que se foram sedimentando em torno da função autoral ao longo dos tempos?

No manuscrito de Turim do romance de *Tristão e Isolda* composto por Thomas d'Angleterre (circa 1170), o herói manda esculpir estátuas da sua amada para poder com ela dialogar, confidenciar-lhe as suas penas e alegrias, fugir à loucura e ao esquecimento. Na impossibilidade de viver plenamente (n)a Presença do Outro, é através de uma representação literalmente *imaginária* que Tristão vive o amor. A *Salles aux images*, como é conhecida a sequência, não traduz não tanto (ou apenas), neste sentido, um culto idolatra da imagem através do qual o herói sucumbiria ao fascínio mortífero do simulacro platónico, mas sim o extraordinário poder mediador e (re)criador da imagem artística – da ficção – através da qual se instaura uma relação de cumplicidade entre o artista, o amante e o poeta, selada na relação ecfástica entre o corpo esculpido e a escrita poética que fixa e imortaliza a cena num contexto (o do século XII) em que a voz autoral procura, entre o anonimato e o trabalho de reescrita à sombra das *auctoritates* do passado, afirmar-se, autonomizar-se e reivindicar progressivamente a sua singularidade.

Se o século XIX do Romantismo representa o culminar de um processo de afirmação e de consagração da figura do autor (com todos os estereótipos autorais associados a esse processo de glorificação) que passa a ocupar, como refere, no seu notável ensaio, José Luis Diaz (*L'Écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007), o centro do espaço mediático, não esqueçamos que, para este estatuto, muito contribuiu o século XVIII (o século que cria precisamente os *droits de autor* – em França as duas leis que consagram o direito de propriedade dos autores sobre as suas obras e invenções

datam de 1791 e 1793). Na sua epístola «Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres» (in *Lettres philosophiques*, 1734), Voltaire sonhava já com um mundo em que o autor fosse imortalizado em vida, monumentalizado, e que lhe erguessem estátuas na praça pública como fizera Atena para Sófocles ou Platão. Um sonho que o «rei dos filósofos» teve o privilégio de ver concretizar-se ainda em vida, sendo, em 1770, lançada uma subscrição pública internacional para a realização de uma estátua em mármore de corpo inteiro do escritor. Mas esta promoção social e simbólica da figura do autor conduz também e paradoxalmente a um «dégagement d'auteur» (segundo a expressão de Diaz), ou seja, a um progressivo distanciamento face à obra acompanhado de um trabalho reflexivo (sério, lúdico ou paródico, teórico ou metaficcional) sobre a sua própria imagem como autor. Não será certamente por acaso se o período entre 1750 e 1830 em que se assiste, segundo Paul Bénichou, à (con)sagração do escritor, é também aquele em que a figura do autor mais se complexifica e problematiza através da multiplicação de máscaras e ficções autorais (recorde-se, a título de mero exemplo, o palinódico, denso e ambíguo paratexto que inaugura as *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos).

A nietzschiana morte do autor decretada por Roland Barthes (mas já antecipada por Proust no seu célebre *Contre Sainte-Beuve* de 1908-1909) num célebre artigo publicado na revista *Manteia* em 1968 onde lemos que, do ifigénico sacrifício (retomando a bela imagem de Eugénio de Andrade) do autor/*scriptor* nasce o leitor, bem como as reflexões de Michel Foucault publicadas um ano depois («Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1969) que acentuam o divorcio entre a figura histórica e biográfica do autor e a sua dimensão enquanto instância textual e simbólica, acabam por engendrar um amplo espaço de distensões, hiatos e assimetrias

que permitem aos escritores aprofundarem o jogo reflexivo e ficcional sobre a(s) sua(s) identidade(s) autoral(ais).

Ao entrelaçar, na sua notável dissertação de Mestrado em boa-hora convertida em ensaio publicado sob a égide da APEF (Associação Portuguesa de Estudos Franceses), «identidades artísticas» (a utilização do plural faz aqui toda a diferença) e dinâmica ecfástica, Cristina Mendonça aborda, ousada e corajosamente, a complexa problemática da construção de um imaginário autoral, questionando o modo como o autor se representa (a si mesmo e ao seu estatuto, forma, função ou figuração) do outro lado do espelho ecfástico da criação artista ao projetar-se na imagem do artista, seja ela pintor, poeta, escultor ou criador de gravuras. Num estilo simultaneamente sóbrio, sugestivo e rigoroso, Cristina Mendonça evolui com segurança teórica e metodológica por um terreno particularmente movediço de fronteiras porosas e instáveis, falando-nos de cruzamentos, deslocamentos, tensões, confluências e cumplicidades entre o texto e a imagem. Alargando, no seguimento dos trabalhos mais recentes no campo da literatura-mundo e dos *French Global Studies*, o universo epistemológico do comparatismo a uma conceção desterritorializada e fluida da literatura, Cristina Mendonça integra habilmente a construção/desconstrução das identidades artísticas tendo em consideração as singularidades (económicas, editoriais, culturais, mediáticas, transsemióticas ou transmodais) que caracterizam o mundo contemporâneo, sem nunca ceder, no entanto, às armadilhas redutoras de uma transposição mimética da realidade extratextual. Neste sentido, mais do que inscrever as obras num determinado contexto de produção ou de receção, o trabalho de contextualização permite-lhe circunscrever e esboçar fragmentos de uma autêntica «cenografia autoral».

Num apreciável (e cada vez mais raro) esforço de problematização teórica que acompanha cada capítulo do

ensaio, Cristina Mendonça explora os textos numa perspectiva verdadeiramente comparativa fazendo-os dialogar uns com os outros, confrontar-se, debater-se através de um percurso temático coeso e coerente que não cede aos facilitismos da análise isolada e sequencial de cada obra. Tampouco cede à sedutora (mas falaciosa) tentação da transposição biográfica ou da *imersão mimética nos dispositivos ficcionais* (recorrendo ao quadro conceptual de Jean-Marie Schaeffer em *Pourquoi la fiction?* de 1999) que a levaria a parafrasear os textos. Numa abordagem que vai alterando uma leitura microscópica (*close reading*) de algumas passagens mais emblemáticas das obras escolhidas com uma visão (aparentada com esse *distant reading* advogado Franco Moretti) mais descentrada e globalizante que desloca as fronteiras do cânone literário, Cristina Mendonça não evita o confronto com a materialidade (discursiva, semântica, imagética, mítico-simbólica) dos textos e as suas irrepetíveis estratégias de construção do sentido, aventurando-se assim no terreno sempre difícil e arriscado da hermenêutica textual numa trajetória que a conduz (bem como ao leitor) ao encontro de momentos particularmente cristalinos e densos a nível da expressão. Como nessa passagem onde comenta a atmosfera mística que impregna, do próprio título às várias «cenografias autorais» desenhadas pela descrição minuciosa dos rituais pictóricos de Erich Sebastian Berg, *Les Sept Noms du peintre* de Philippe Le Guillou:

Os adereços (o crânio, a capa) contribuem para a construção do ambiente ressaltando o poder e o contributo da religião para o conhecimento e formação da cidade, mas também na vida de Erich, visto que fora dos principais meios de adquirir sabedoria durante a fase escolar. Contudo, tal como na representação da primeira figura, o corpo nu do modelo e a sua postura proporcionam ao artista uma dimensão erótica tendendo, no caso da representação do monge e a carga da sua função, para o sacrilégio (p.155-156);

Ou, mais à frente, quando se refere ao poder simultaneamente transformador e epifânico da imagem pintada:

É nesta fase que Erich começa a pôr em prática a “transmutation de la vie en peinture, du corps en intersigne” (Pautrot, 1998, p.160) que mais tarde, e com a evolução da sua prática artística e composição estética (através da observação ou voyeurismo, do processo de desconstrução e de representação dos corpos), permite desvendar os fantasmas e mistérios que o habitam e à sua obra, possibilitando a passagem de arte a sacerdócio pictural (p.159).

Noutros lugares, observamos uma escrita mais hesitante que ainda busca o seu caminho; um pensamento que estremece perante a dificuldade em circunscrever e definir contextos, situações, imagens e discursos que se apresentam como objetos fugidios numa literatura que se define, por natureza e vocação, pela confluência de registos discursivos, a hibridação genológica, a permanente diluição das fronteiras entre categorias modais, a constante e voluntária perturbação dos lugares da enunciação, a reiterada desconstrução do pacto narrativo e dos protocolos ficcionais. Uma literatura, em suma, profundamente paródica que vive de um jogo permanentemente reinventado com o leitor e consigo própria. Uma literatura no labirinto da qual é fácil (e agradável) perder-se e difícil encontrar um fio de Ariadne pronto a usar. Contudo, por entre este intrincado universo poético em que texto e imagem (mas não será toda a imagem dotada de narratividade, como sugere Jean-Marie Schaeffer no seu último ensaio *Les Troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, de 2020?) vivem numa permanente tensão/fricção e em que escritores, narradores e personagens-artistas se escondem e revelam mutuamente através de múltiplas máscaras ficcionais e de sinuosos e falaciosos labirintos de espelho que relembram a estética barroca, Cristina Mendonça

consegue encontrar núcleos temáticos agregadores da leitura. A forma hábil e rigorosa como explora algumas das vertiginosas *mises en abîme* que percorrem os três romances é notável. Como a presença tutelar de Rimbaud e da sua geografia poética na obra pictórica de Éric Sebastian Berg (*Les Sept Noms du peintre*) ou a analogia entre o ato de gravar e o ato de escrita em *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard. Este romance, que narra a vida de Meaune, mestre na arte da gravura do século XVIII, cujo rosto fica desfigurado devido a uma queimadura de ácido nítrico, coloca também, através desta ostensiva ferida gravada no rosto, a fascinante problemática da relação entre a forma e o disforme, o caos e a ordem, o visível e o invisível (o segundo pintor, Carlos Hannibal, com o qual o jovem Tazio de *Lorsque J'étais une oeuvre d'art* de Éric Emmanuel Schmitt, é cego) no seio da criação artística. Relação que se torna mais complexa e ambígua ainda quando o artista decide representar-se a si mesmo, escondendo o seu rosto e caminhando pelo reino das sombras e da morte:

Dans la deuxième gravure Meaume le Graveur s'est dessiné lui-même cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille. Il franchit le portail très sombre de la petite église de montagne. Ce portail est distant de l'église de quelques mètres. (...). Sur la gravure l'eau fortier avance au milieu des tombes. Il avance au milieu des hommes de jadis qui dorment (pp. 40-41).

Poder-se-iam multiplicar os exemplos destas (as)simetrias ecfrásticas ao longo de um *corpus* cuja escolha é, de resto, extremamente reveladora: além de mostrar coragem e audácia no estudo de três romances absolutamente contemporâneos de autores cuja trajetória literária ainda está em construção e que carecem, por conseguinte, de uma tradição crítica minimamente estabilizada, Cristina Mendonça opta, entre o acaso e a intuição teórica certa, por adicionar a estes três romances dois contos de Marguerite Yourcenar (“Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”) que inauguram e encerram, respetivamente, a obra *Nouvelles*

Orientales (1981), assumindo assim uma dimensão ao mesmo tempo estruturante e especular, na medida em que as duas narrativas podem ser lidas numa relação especular e dialogal. Juntar, num improvável encontro, Marguerite Yourcenar, Pascal Quignard, Philippe Le Guillou e Éric-Emmanuel Schmitt poderá ser um modo confortável (ou reconfortante) de oferecer um enquadramento canônico à literatura do século XXI, de exorcizar a sua estranheza experimental através da sua filiação em modelos e técnicas narrativas estáveis e consagrados, como vimos, por uma longa e vasta tradição poética. Mas é também, implicitamente, uma forma de desestabilizar a relação e o centro e periferia, de dissolver as hierarquias, de alargar as fronteiras do cânone, de reavaliar, em suma, a história literária. Mais do que por uma absoluta relação de necessidade, estes cinco textos são, de certa forma, unidos pela lei do «bom vizinho» segundo a qual o historiador da arte Aby Warburg organizava a sua biblioteca, ou seja, por «afinidades eletivas» em que insuspeitadas proximidades geram insuspeitadas associações que, por sua vez, criam no leitor insuspeitados sentidos.

Nestas páginas, Cristina Mendonça oferece-nos, sem dúvida, um importante contributo para o debate sobre a construção da figura autoral e para uma melhor e mais fina compreensão da(s) identidade(s) do romance francês contemporâneo, da sua natureza fluida e permeável a diversos imaginários e linguagens artísticas, mostrando claramente o papel estruturante e reflexivo (ou metatextual) – e não apenas ornamental ou episódico – que a écfrase desempenha nestas obras:

O estudo das écfrases, além de evidenciar a conceção de arte que emana de cada obra, possibilitou um aprofundamento simbólico do processo de representação e interpretação artísticas por parte do artista. Permitiu ainda enaltecer as escolhas temáticas e a estética dos artistas colocando em diálogo os diferentes modos

Prefácio

de expressão e de significação que impulsionam a eficácia da representação ecfrástica [...]. Deste modo, a identidade e a discursividade associadas à figura da personagem-artista formam-se com a temporalidade da narrativa na qual a écfrase e o momento em que é descrito o ato de criação revelam-se como possíveis elementos estruturais e unidades de significação, tanto da sua individualidade como das suas experiências (p.179).

Mas permitem-nos também, através das múltiplas e fecundas interrogações que a sua leitura suscita em nós, vislumbrar ou imaginar uma vasta teia de relações dialógicas e de implicações teóricas e hermenêuticas que se tecem para lá (mas também aquém) dos textos e das problemáticas explorados, ficando a certeza de que, para Cristina Mendonça, este é apenas o início de um caminho...

Introdução

Pretende-se com este estudo comparar cinco textos literários de expressão francesa: três romances - um de Philippe Le Guillou, *Les Sept Noms du peintre* (2001), um de Pascal Quignard, *Terrasse à Rome* (2014) e outro de Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque J'étais une œuvre d'art* (2018) -, e dois contos de Marguerite Yourcenar (“Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”), da obra *Nouvelles Orientales* (1981), destacando a problemática da(s) identidade(s) artística(s) no contexto da cultura francesa contemporânea.

Ao longo deste trabalho procurar-se-á refletir, com base em elementos estruturais, temáticos, discursivos e simbólicos de cada narrativa, sobre as analogias e as diferenças sugeridas e associadas à função das personagens-artistas. Recorrendo aos métodos da Literatura Comparada destacar-se-ão igualmente dinâmicas de significação transversais às obras em análise sobretudo a propósito do processo e criação das obras de arte. A análise das obras será ainda realizada sob dois grandes aspetos. Pela preocupação que emana das obras estudadas

sobre a receção das obras das personagens-artistas, as narrativas escolhidas convidam-nos a refletir também sobre o impacto da arte sobre o leitor e o mundo que o envolve. Pela sua temática dominante, a leitura das obras implica finalmente um questionamento sobre a relação dialógica entre a literatura e as outras artes (nomeadamente a pintura, a gravura e a escultura) enquanto formas de representação em constante tensão que se interrogam e transformam mutuamente.

A seleção da primeira e última novelas da obra de Yourcenar, publicadas pela primeira vez em 1938, deve-se, acima de tudo, ao contraste entre as personagens e a realidade que os rodeiam, expondo contextos e perspetivas opostas ainda que complementares – especialmente do ponto de vista geográfico e cultural – o oriental e o ocidental. “Comment Wang-Fô fut sauvé” relata o caminho percorrido pelo pintor Wang e o seu discípulo Ling numa dialética de aprendizagem e observação. “La tristesse de Cornélius Berg” exterioriza a realidade atual e os pensamentos do velho pintor Berg que se depara, num contexto final, com as formas das flores do jardim do seu único amigo, Syndic.

Les Sept Noms du peintre (2001), originalmente publicada em 1997, de Philippe Le Guillou e cujo protagonista é Erich Sebastian Berg, retrata a vida, mas sobretudo o desenvolvimento e o percurso de um jovem pintor até à idade adulta. O subtítulo da obra, *Vies imaginaires d’Erich Sebastian, Berg* indica não só o caráter múltiplo da sua personalidade como também da complexidade temática e formal das suas obras de arte que decorre da manifestação e projeção dos seus heterónimos e das conseqüentes crises de identidade.

Na obra *Terrasse à Rome* (2014) de Pascal Quignard, publicada em 2000, é-nos narrada a vida de Meaume, um gravador do século XVII, cujo rosto sofre um acidente devido a uma queimadura de ácido nítrico. Face a esse acontecimento,

o artista depara-se com a perda da sua expressão e da sua imagem que motivam um conflito interior ao qual temos acesso através da fragmentação da sua história de vida, mas também da sua própria identidade.

A obra de Schmitt, por sua vez publicada em 2002, apresenta a história e o percurso de um jovem (Tazio) que se depara com uma crise existencial decorrente da imagem que tem de si próprio. Contudo, o encontro com dois artistas com perspectivas e estéticas diferentes - primeiro com Zeus, um artista e escultor contemporâneo e o segundo com Carlos Hannibal, um pintor cego – permite-lhe conhecer novas visões do mundo e, consequentemente, da sua própria imagem que sofre transformações violentas devido ao pacto que acordara com a primeira personagem-artista e que condensa o sentido do título da obra *Lorsque J'étais une œuvre d'art* (2018).

No primeiro capítulo deste trabalho, “Estudo das identidades”, pretende-se refletir sobre o estatuto da obra literária contemporânea de modo a examinar o valor poético, cultural e identitário das narrativas. Veremos como as diferentes identidades do *corpus* em análise partilham características e dinâmicas de construção semelhantes e, ainda, destacar em cada obra especificidades do(s) género(s) literário(s) de modo a analisar os percursos e a formação das personagens-artistas. No segundo capítulo, “Texto e imagem: cumplicidades, diálogos e tensões”, procura-se, numa primeira fase, enquadrar possíveis fatores (culturais, geográficos e pessoais) de influência que se manifestem nas obras e no pensamento das personagens. Deste modo, tentar-se-á articular questões relativas ao discurso literário e iconográfico, atentando às diferentes esferas da representação das personagens, com o objetivo de estudar alguns processos e efeitos ecfrásticos presentes nas obras em análise. Por último, iremos desenvolver, com base no que fora estudado nos subcapítulos anteriores, uma breve reflexão sobre as

ideologias e as concepções de arte bem como da sua natureza, dispostas nos discursos das personagens e suscitadas pela compreensão e interpretação das obras às quais pertencem. Numa tentativa de compreender as dinâmicas inerentes à constituição de identidade de cada uma das personagens, bem como os procedimentos e as técnicas comuns dessa construção no texto literário, veremos como o seu estudo possibilita uma reflexão sobre o caráter ficcional e crítico das práticas literárias contemporâneas.

I

Estudo das Identidades

Para um estudo das identidades na literatura

Estudar a construção de identidades na literatura contemporânea implica, antes de mais, refletir sobre a forma como esta se constitui num espaço literário cada vez mais diluído e fragmentado. Face a um paradigma científico e cognitivo em evolução importa perceber qual o valor da representação literária numa perspetiva intertextual da qual surgem redes e núcleos transversais entre textos e outros tipos de posicionamentos relativos à reflexão e explosão de cânones identitários e estéticos e, nesta perspetiva, torna-se igualmente importante investigar os contributos diretos e indiretos de outras disciplinas, nomeadamente do campo das ciências sociais e humanas. Focando-se na figura do artista (como profissão, ocupação única), e, tendo em conta que a sua identificação se deve sobretudo ao reconhecimento que tem com a sua criação artística, é interessante relacionar essa identidade com a obra literária na qual é construída. Pretende-

se, com esta mesma ideia, entender (a preexistência de) discursos associados à sua realidade – cultural, social e outros que marquem a condição do artista dispostos na literatura.

À semelhança da progressiva representação de minorias e da projeção das suas vozes nas esferas culturais e políticas, a redefinição dos contornos da identidade nacional francesa também se fez notar no campo literário devido ao novo enquadramento de um mundo globalizado que permite concentrar, num espaço politicamente e geograficamente delimitado, o pluralismo e a diversidade humana (Zancarini-Fournel & Delacroix, 2014, p.532). Além disso, as transações entre culturas, além de serem inevitáveis, ocorrem em todos os períodos da literatura francesa, dentro e fora das fronteiras nacionais (McDonald & Suleiman, 2011, p.x). Neste sentido, McDonald e Suleiman (2011, p.ix), apontam para a tendência e possibilidade de se assumir uma perspectiva global ao ler literatura francesa ou, por outras palavras, para uma tentativa de fazer emergir a *littérature-monde en français*¹.

No nono capítulo de *French Global: A New Approach to Literary History* (2011, p.150), intitulado “Literature, Space, and the French Nation-State After the 1950s”, Verena Conley explica que, além de haver um acesso à produção literária em francês fora do território hexagonal, a própria literatura dita nacional acaba por se revelar permeável, ainda que pouco representativa, de culturas e comunidades ignoradas ou emergentes. Estas teriam sido ofuscadas pela projeção dos

1 Em 2007, assinado por quarenta e quatro escritores e divulgado no *Le Monde*, é publicado o manifesto « Pour une “ littérature-monde “ en français ». De encontro aos conceitos de *Weltliteratur* e *World Literature*, o conceito de *littérature-monde* reitera a noção de francofonia e de nação tendo em conta que não se trata apenas de uma literatura em língua francesa, mas sim várias que dialogam transnacionalmente e correspondem a um sentimento de identidade no plural dando visibilidade a outras culturas e discursos, permitindo assim uma abertura ao desconhecido e a nós próprios na relação com o outro.

discursos e representações² das culturas dominantes aos quais eram associados um ideal de nação homogénea (*ibidem*, p.145). No entanto, tanto a cultura como a literatura francesas são compostas por uma diversidade de comunidades revelando-se, assim, heterogéneas e produtos de várias interseções e encontros culturais (*ibidem*, p.150), à semelhança da realidade americana, como explica Conley:

A “French” literature and culture - a somewhat mythic concept - that expresses the «essence» and the «soul» of the nation has given way to American-style media culture, and to diverse and transnational cultures that are produced in and from France. (2011, p.145)

A autora explica que, sobretudo num contexto de (segunda) globalização, a aceleração tecnológica impulsionara, entre vários aspetos, uma rápida circulação de informação bem como movimentos populacionais que permitiram uma abertura e reelaboração dos laços transnacionais (*ibidem*, pp.149-150), em conjunto com as relações que se formam e se tecem no plano das literaturas nacionais (Buescu, 2013, p.55). E, como Conley (2011, p.152) elucida, apesar da particularidade dos contextos políticos e históricos de cada território cultural ou geográfico, em princípio haverá questões e problemáticas transversais e subjacentes entre os seus perfis. Deste modo, a própria esfera literária, e no que toca a poéticas individuais, beneficiou deste novo enquadramento, havendo uma maior abertura e projeção da multiplicidade e variedade que constitui a figuração humana e daquilo que se entende por identidade.

É, por isso, oportuno ter em consideração a obra de Bessière *Le Roman contemporain: roman nouveau par son questionnement* (2010) na qual, o professor e investigador

2 Entenda-se representações de objetos, ações ou discursos e, pela repetição desses mesmos discursos, a representação de saberes e experiência(s) (Bessière, 2010, p.72).

universitário de Literatura Geral e Comparada, explora a problematidade e caracterização associada ao romance contemporâneo; não só pela sua nova função de mediação específica como também pela exposição e figuração de novos paradigmas cognitivos e antropológicos que apontam para o caráter transindividual da literatura. De acordo com o autor, o romance contemporâneo rompe com o romance da tradição na medida em que se caracteriza pela dualidade do acaso e da necessidade, e constrói-se através de perspectivas antropológicas que evidenciam aquilo que o autor denomina como *anthropoïesis* da transindividualidade onde o indivíduo é tratado e surge como uma mediação e índice de outros (*ibidem* pp. 13-14). Neste sentido, as obras que propomos aqui estudar, partilhando a temática da identidade artística, apoiam-se em planos sociais e discursivos idênticos, expondo dimensões arquetípicas associadas à figura do artista, bem como traços e cruzamentos dos processos de construção identitária e do eu artístico que, à partida, dada a identificação com esta temática, corresponderão ao horizonte de expectativas criado no leitor. De acordo com Hans Robert Jauss (1978), a análise da experiência literária do leitor, reconstituindo o seu horizonte de expectativas permite descrever a receção e o efeito produzido pela obra tendo em conta três fatores : “l’expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d’œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l’opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.” (*Ibidem*, p.54).

Na obra *Les Sept Noms du peintre: Vies imaginaires d’Erich Sebastian Berg* (2001) de Philippe Le Guillou, um romance de formação artística³ que dá conta do percurso individual

3 No subcapítulo seguinte serão desenvolvidas questões relacionadas com o género literário e a estrutura formal desta e das restantes obras em análise.

e artístico do protagonista desde a sua adolescência à idade adulta, os capítulos que marcam uma ou várias etapas de aprendizagem acompanham-se de epígrafes que sugerem parcialmente a percepção que Erich tem de si ou um ensinamento que reteve nessa fase da vida e/ou de formação artística. Tal ocorre na epígrafe⁴ que inicia o capítulo “Le Maître d’Anvers” no qual é narrado o período em que este começa a estudar na academia de Antuérpia e retém os ensinamentos de Adam Van Johansen (ou AVJ):

« Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu’il voit devant lui, mais ce qu’il voit en lui. S’il ne voit rien en lui, qu’il renonce à peindre ce qu’il voit au-dehors. Sinon, ses tableaux ressembleront aux paravents derrière lesquels on ne s’attend à trouver que des malades, ou même des morts. » C.D. FRIEDRICH (Le Guillou, 2001, p.140)

Dado que Erich, no capítulo anterior “Ettal, *suivi* d’Atelier portatif”, tinha decidido estudar pintura, assume-se que a presente epígrafe se reportará em certa medida à aprendizagem de uma nova etapa, onde todo o desenvolvimento curricular e conhecimento adquirido se reflete na sua singularidade estética que lhe garantiu o prémio de final de ano da academia. A epígrafe revela ainda o gosto pelos românticos alemães, pintores e escritores, cujas poéticas sentimentalistas inspiram Erich a explorar a sua própria interioridade e individualidade. A inscrição do seu

4 Gérard Gennette (1982, p.13) enumera na sua obra cinco tipos de relação transtextual, isto é, que apelam à transcendência textual permitindo estabelecer uma ligação com outros textos. Interessa, neste caso, ter em consideração a paratextualidade pois, tratando-se de uma epígrafe e sendo um elemento do paratexto juntamente com as notas e a cronologia anexa no final do romance, revelam-se como elementos importantes. Apesar de se configurarem como aspetos da textualidade e literariedade (*ibidem*, p.24) de uma obra, estes elementos permitem levantar questões sem respostas cuja carga semântica (por mais enigmática que possa ser) e percepção são determinadas pelo horizonte de expectativas do leitor, ou seja, pela receção da obra (*ibidem*, p.17).

chef-d'œuvre na multiplicidade e transversalidade do mundo da arte ficcionalizado pela obra (nomeadamente através da academia, do dormitório dos alunos e em Antuérpia) permite que se distinga dos seus pares e seja apreciado pelo mestre e outros membros do júri.

No caso das novelas em estudo da obra *Nouvelles Orientales* (1981) de Marguerite Yourcenar, o principal elo de comparação – a condição de pintor de ambos os protagonistas – revela uma particularidade formal e complementar da primeira e última *nouvelles*: um jogo de alteridade com base em duas personagens distintas. As *nouvelles* que iniciam e encerram a obra (“Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”), além de estarem em diálogo por tratarem de figuras artísticas (Wang-Fô e o seu discípulo Ling; Cornélius Berg, discípulo de Rembrandt respetivamente), surgem também como mediação do discurso associado à dicotomia ocidental e oriental no que se refere aos estereótipos dos artistas: por um lado, uma narrativa que privilegia o plano do maravilhoso e do sobrenatural, por outro lado, e de menor extensão, uma narrativa que gera contraste com (o início d) a obra pela sua dimensão assente no real e na visão pessimista do protagonista Cornélius Berg.

Em *Lorsque J'étais une œuvre d'art* (2018), de Éric-Emmanuel Schmitt, é exposto o conflito interior do jovem protagonista Tazio Firelli, que se torna em *Adam bis*, escultura viva de Zeus, um artista que conhece momentos antes de tentar suicidar-se e que lhe oferece uma oportunidade de “viver” na condição de ser a sua nova obra-de-arte. Só após a sua metamorfose ou deformação física é que Tazio ou Adam conhece outro artista, um pintor cego chamado Carlos Hannibal que se fazia sempre acompanhar da sua filha Fiona. Ambos os artistas acabam por ter um impacto relevante e valor afetivo (ainda que em diferentes fases) na vida de Tazio, mas tal como em *Nouvelles Orientales*, os dois artistas exercem uma função de

contraste, não só na relação com Tazio, mas também na exposição e confluência das suas individualidades estéticas no decorrer da narrativa.

À semelhança de *Les Sept Noms du peintre* (2001), em *Terrasse à Rome* (2014) de Pascal Quignard persiste uma dimensão biográfica relativa ao protagonista da obra, Meaume, gravador do séc. XVII. Esta é logo evidenciada no primeiro capítulo, em que o narrador introduz um excerto da autoria de Meaume no qual este se apresenta, detalhando alguma informação da sua vida profissional (desde aprendiz a gravador) e da sua vida pessoal e afetiva (deslocações e viagens, vida amorosa e eventos traumáticos), incluindo o incidente com o seu rosto. Tal como nas *Notes Intimes* ou *Atelier portatif* de Erich, alguns capítulos de *Terrasse à Rome* permitem explorar melhor a interioridade de Meaume. Como veremos na próxima subdivisão, alguns capítulos da obra de Quignard reportam sonhos, pensamentos e mesmo delírios do artista, tornando-se possível compreender melhor a crise de identidade que se encadeou após a queimadura que lhe marcou a vários níveis.

O perfil particular de cada uma destas personagens participa no gradual reconhecimento e na construção de redes discursivas associadas à figura do artista que fomentam diálogos intertextuais entre as obras. Ao circular num mesmo espaço (entenda-se no campo da literatura) onde por si só se encontram vários e até antigos exemplos que lhes são idênticos, estas figuras e os planos em que se inserem criam uma dimensão de diálogo, sobretudo através da composição de um conjunto de imagens e de discursos que tecem o imaginário social e pessoal do artista. Conforme Jean Bessière (2010, p.10), a preexistência de novos discursos e representações sociais e de saberes produzem e dão consistência a uma composição de redes de relações simbólicas presentes na construção no romance a

vários níveis (estrutural, formal, linguístico ou semântico). Através da sua função de mediação e de novas perspetivas antropológicas e cognitivas, o romance contemporâneo expõe a sua própria problematicidade sendo que esta se torna evidente para um leitor de qualquer cultura ou língua pois este tem capacidade para identificar, de maneira explícita ou não, tipos de intencionalidades e agentividades (*agentivités*) humanas presentes no romance (*ibidem*). Além disso, o romance dispõe-se como um suplemento de enunciação (de objetos enunciados ou a enunciar, preexistentes ao seu questionamento e mediação):

Il [roman] désigne, expose et développe, par la nouvelle énonciation qu'il constitue, l'état propositionnel dans lequel se trouvent pris ces représentations, ces discours, ces savoirs, avant qu'ils ne soient soumis à cette nouvelle énonciation. (*ibidem*, p.72).

Neste sentido, os romances e os contos em análise em que sobressaem as personagens-artistas elaboram-se numa tentativa de mediação e de composição dos discursos e representações sociais que lhes são associados, isto através de uma (re)construção de uma rede de relações simbólicas que o leitor (ou recetor) consegue identificar (Bessière, 2010, pp.59-60). Através das perspetivas antropológicas, de figurações dos indivíduos e de situações humanas, o romance contemporâneo, sendo um objeto de mediação ficcional e contemporâneo que acentua a relação do sujeito com o mundo, representa igualmente a transitividade social, isto é, o conjunto de representações simbólicas das relações entre os indivíduos, definindo por isso, a sua própria transitividade (*ibidem*, p.33). Além de se poder falar de identidade do texto literário, poderemos igualmente concentrar-nos na sua aceção como *topos* literário, onde o indivíduo e o conjunto de sentimentos, perceções, experiências e representações que tem de si e que são mediados pelo romance, permitem que o leitor imagine e ajude a participar na construção da

sua identidade. A exploração do inconsciente de algumas personagens participa igualmente neste enquadramento que colabora na construção multidimensional da personagem.

O caso mais evidente do conjunto de obras em estudo, e atentando ao próprio título, é *Les Sept Noms du peintre* de Guillou. Ao longo da narrativa, além de termos acesso à interioridade de Erich, percebe-se a formação de vários pseudónimos e a estes corresponde uma nova estética artística ou variação da sua temática. Essas representações “pictóricas” refletem normalmente, explícita ou implicitamente, fases ou eventos marcantes tanto de Erich como do pseudónimo do momento, pois cada um deles correspondem diferentes etapas da sua vida e da sua criação artística.

Tratando-se de novelas de breve extensão “Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”, resta pouco espaço para desenvolver densamente, tal como num romance, os traços psicológicos e os conflitos interiores das personagens. Por sua vez, estes são descritos, evocados ou sugeridos por um narrador onisciente ou por curtos diálogos havendo uma tendência para uma descrição breve, direta e simples dos sentimentos das personagens. No entanto, verifica-se a existência de personagens que se deparam com uma crise da representação da realidade através da representação artística. Enquanto que na primeira novela percebe-se a decepção ou (des)ilusão do Imperador com a realidade do seu reino, culpando as pinturas de Wang-Fô, na última novela Cornélius Berg questiona, sob a metáfora de Deus ser o pintor do universo, a dura realidade que se encontra escondida na beleza natural do mundo.

Alguns dos capítulos relativos aos sonhos e pensamentos de Meaume em *Terrasse à Rome* permitem ao leitor aceder aos vários níveis do seu imaginário ao mesmo tempo que revelam elementos que permitem encontrar vias de interpretação

e de compreensão da própria intriga da narrativa. Em contrapartida, em *Lorsque J'étais une œuvre d'art* a exploração do inconsciente é normalmente desenvolvida durante o sonho ou o estado de vigília pelo efeito da anestesia, após as operações cirúrgicas de Dr. Fichet feitas a Tazio ou *Adam bis*, a obra-de-arte de Zeus. Apesar de não se tratar de heteronímia, as constantes transformações físicas e os tratamentos químicos que lhe são feitos, não permitem a Tazio identificar-se como uma só identidade permanecendo, no entanto, afeioado às suas “existências” anteriores:

Je sais bien que je rêve sans cesse. Je sais bien que j'existe encore.
Le problème, c'est que j'ai trop de vies. Trop de vies trop courtes.
Je voudrais m'installer dans l'une d'elles, quelle qu'elle soit,
y creuser ma place, y rester. Bascule. Trou noir. Je tombe dans
une nouvelle existence, fatigué non d'avoir à recommencer mais
d'avoir été arraché à l'autre. (Schmitt, 2018, p.163)

A crise de identidade de *Adam* parte da sua constante busca identitária e de se identificar com uma existência estável. Após ter abdicado da sua vida como Tazio Firelli, ao tornar-se na obra-de-arte de Zeus, a sua crise existencial prevalece e, ao se tornar gradualmente num objeto, a sua essência ou condição humana começa a ser negada, não só pelos indivíduos do mundo da arte como da própria sociedade que configuram o romance. A aparência física de Meaume de *Terrasse à Rome* também o faz ser rejeitado por Nanni e Marie Aidelle. Parte do seu conflito interior começa com a rejeição de Nanni sobretudo após o seu rosto ser queimado por Vanlacre que descobrira a relação secreta entre os dois.

Com estes exemplos, a busca de identidade compreende e permite que o sujeito seja reconhecido socialmente e sobretudo permite que se reconheça na multiplicidade que compõe o mundo e as outras individualidades à sua volta. Esta multiplicidade de discursos e representações de um pequeno leque de obras apresentam diferentes formas de mediação

que poderão designar uma coesão. O caráter heterogêneo da literatura contemporânea proporciona novas práticas de leitura comparada e análise intertextual, muitas delas enriquecidas pelo contributo e questionamento que são feitos pelos estudos das disciplinas das ciências sociais e humanas. Ao relacionar duas ou mais literaturas, autores, fenómenos ou outros tipos de objeto, há que ter em consideração que cada um dos elementos de comparação conserva as suas próprias especificidades e autonomia ao mesmo tempo que se encontra inscrito na relação interdependente dos mundos literários (Pageaux Machado, 2001, p.11; Bessière, 2010, p.87).

No entanto, não se pode deixar de notar que as realidades construídas em cada um dos elementos de comparação são muito diferentes umas das outras. Com a exceção de alguns discursos associados à figura do artista e à sua condição na sociedade, à primeira vista restam poucos aspetos em comum entre eles. Através de “afinidades electivas” (Buescu, 2013, p.75) ou da “boa vizinhança”, expressão de Aby Warburg (*ibidem*, p.7) que se refere neste caso aos encontros inesperados entre obras numa biblioteca, é possível (re) pensar e representar a diferença que se estabelece entre as identidades que convivem simultaneamente numa perspetiva comparatista onde podem ser articuladas as estruturas textuais e extratextuais. Com base em Pageaux e Machado (2001, p.94), sendo o texto literário um lugar dialético onde essas estruturas se articulam, é provável que cada uma das obras possa relacionar-se com as restantes não só pelo seu funcionamento e estrutura interna como pela sua eventual e semelhante função social e cultural.

A constituição de individualidade numa personagem consiste na inevitável construção da disposição que é feita pelo emissor e da interpretação e imagem mental criada na imaginação do recetor. Jean Bessière (2010, p.233) sugere que a construção do indivíduo, além de ser a do ser humano,

confere a sua própria singularidade e a do romance, que coloca a personagem numa narração que é a da instituição da (sua) individualidade. Assim, no que toca à caracterização de personagens em análise (neste caso: Wang-Fô e Ling; Cornélius Berg; Meaume o gravador; Tazio Firelli como obra-de-arte e Zeus e Carlos Hannibal como artistas; Erich Sebastian Berg e ainda Adam Van Johansen, mestre da academia de Anvers) esta é feita não só pela visão das personagens que constituem a obra, mas também pelo próprio leitor. Nesse sentido, a instituição de individualidade implica também o contacto e relação com o outro implicando um processo dialético entre os discursos e as representações do “eu” com as do “outro”. O exemplo mais paradigmático do conjunto de obras em análise é o do discurso e testemunho de Hannibal, um pintor cego com quem o protagonista simpatizou. Este defende-o em tribunal durante o julgamento da sua humanidade e cidadania, visto que *Adam* a vira recusada por se ter tornado, visivelmente, numa escultura viva com estatuto de propriedade e objeto do Estado:

Il est victime de notre époque. Ou plutôt du discours que notre époque tient sur elle-même. On nous dit que l'apparence est importante, on nous propose d'acheter des biens et des services qui changent ou améliorent notre apparence – vêtements, régimes, coiffures, ... opérations chirurgicales. Je suppose qu'Adam, comme tant d'autres, est tombé dans ce piège. Il a dû être très malheureux lorsqu'il s'est cherché là où il ne pouvait pas se trouver : dans les apparences. (Schmitt, 2018, p.230-231)

Neste excerto, o artista expõe o caso de *Adam* como uma das várias consequências que advém da cultura de imagem que marca a sua época. Enquanto Zeus é implicitamente culpado pelo que aconteceu a Adam, a sua atitude e estética artística são consideradas por Hannibal um atentado e uma fonte de exploração da vida humana. Tendo em conta que o romance se inicia com a tentativa de suicídio de Tazio e o

que antecede essa escolha (entre vários aspetos o sucesso e beleza dos seus irmãos gémeos, a sua baixa autoestima, etc.), Zeus intervém como uma potencial salvação. No entanto, apercebe-se que esta oportunidade não era destinada a Tazio, mas sim ao próprio Zeus que procurava uma nova obra-de-arte ou corpo que pudesse ser voluntariamente deformado. À semelhança do que acontece com Erich (*Les Sept Noms du peintre*) já no exponencial da sua vida como artista, quando Gaëlle e outras entidades do mundo da arte acabam por construir a sua *persona* artística, Tazio abdica da sua condição humana desde o início da narrativa para se tornar no objeto de transformações e, quando finalmente ganha sucesso no mundo artístico, é alvo de rumores e generalizações do público que condicionam e confundem a perceção e perspetiva que tem de si. No caso de Erich, a sua maturidade e ligação a Gaëlle permitem-lhe discernir ou ser pouco condicionado pela imagem que o público e a imprensa reservam de si e, ainda, pela eventual distorção da realidade e da sua própria identidade: “Il m’arrive de me dire que je suis leur personnage, leur construction. Qu’ils m’ont construit de toutes pièces. Tous.” (Le Guillou, 2001, p.240).

Por sua vez, em *Terrasse à Rome* é o narrador que mais intervém para o carácter incerto de Meaume que, conforme Delgado (2014, p.75), corresponde a uma das características da bioficção, cujo princípio de criação e interpretação é a dúvida. Além do narrador, outras personagens e perspetivas participam na construção e na caracterização como artista do protagonista. O estatuto real de alguns artistas mencionados na obra (François Poilly, Jacques Callot, Michel Lasne, entre outros), ainda que sejam personagens secundárias ou figurantes, garante uma certa autenticidade e credibilidade à personagem de Meaume como artista. De modo idêntico, também figuras políticas e referências a certos autores em *Les Sept Noms du peintre* servem como uma tentativa de evidenciar

a projeção de Erich e de dar conta da historicidade fictícia da obra. Malraux, Pompidou, De Gaulle poderão estar associados a discursos políticos, mas evidenciam ao mesmo tempo a crise de identidade nacional que também é reportada no romance. Enquanto que De Gaulle poderá servir de referência à inadequação dos tempos da sua geração⁵; Malraux poderá representar a promoção da figura do artista e o acesso direto a obras-de-arte pelo público geral. Em 1959, a criação do ministério dos Assuntos culturais em França fora confiada a Malraux por De Gaulle (Zancarini-Fournel & Delacroix, 2014, p.353), medida que impulsionara a política cultural na época e que marca o romance de Le Guillou. Tanto o escritor como Pompidou encomendam quadros a Erich e especialmente Malraux compra três *Richelieu* do pintor: “un pour la présidence de la République, un autre pour la chapelle de la Sorbonne, le dernier pour son bureau.” (Le Guillou, 2001, p.249).

Apesar de não haver personagens históricas com grande relevo político ou cultural em *Nouvelles Orientales*, o caráter maravilhoso da primeira novela bem como do protagonista, o velho pintor Wang-Fô também considerado “un sage ou un sourcier” (Yourcenar, 1981, p.15), faz com que o leitor questione à partida a relação das personagens com a sua realidade material. Além disso, na última novela, sabe-se que Cornélius Berg fora discípulo de Rembrandt, tal como Meaume de Poilly e de outros, Erich de Adam Van Johansen, etc. Este aspeto específico da formação artística de cada personagem determina não só a potencial escola,

5 Entre 1963 e 1967, num encontro com Malraux onde este fala sobre as novas mentalidades e a figura de De Gaulle, Erich faz a sua própria leitura dessa época, retratando o antigo presidente como um deus escondido: “C’était pourtant le personnage fondateur du royaume, un souverain que la rumeur disait soudain fatigué du pouvoir. Pour qu’il peignît quelqu’un, il fallait qu’il éprouvât la réalité physique du modèle. Et à sa manière de Gaulle était une abstraction.” (Le Guillou, 2001, p.261).

movimento ou estética artística a que o artista se associa, mas também impõe a sua influência e projeção no mundo literário. Conforme Jean Bessière (2010, p.198), com este tipo de personagens ou referências históricas, a própria representação do tempo e a relação de verdade entre a obra literária e a realidade, suscitam um questionamento por parte do leitor que se depara com a alteridade dos universos do romance.

Helena Buescu define literatura como “gesto decisivo de modelização sempre variável do mundo” (2013, p.14) e, nos casos em análise, a construção (consciente ou não) das simbólicas sociais e culturais é feita através de um jogo de alteridade manifesta que expõe transtemporalidade, ou seja, um jogo de alteridade entre simbólicas sociais e culturais (Bessière, 2010, p.70), sobretudo se tivermos em conta as temáticas associadas à figura do artista. Embora seja mais notório nos romances do que nas novelas, de acordo com Jean Bessière (2010, p.134), a narração de feitos passados permite compor o presente ao mesmo tempo que atualiza o passado sem que este deixe de ser dado como tal. Assim como a memória, a literatura também se define por uma pluritemporalidade (Bessière, 2010, p.181). Esta permite conhecer o passado e, segundo Buescu (2013, pp.161-162), torná-lo uma experiência do presente e, conseqüentemente, uma condição (ainda que desconhecida⁶) do futuro através da sua interpretação (estética, histórica, antropológica, entre outras) que é inseparável de representações simbólicas e mnemónicas, da ordem do coletivo e do individual.

Em *Nouvelles Orientales*, por exemplo, a temporalidade da primeira e última novelas corresponde a um jogo simbólico e

6 Pois trata-se de um novo lugar da (re)invenção do passado e para o qual se dirige, tendo em conta que a representação do passado é dada, conforme Helena Buescu (2013, p.12), como algo que se repete e sobretudo que transcorre no tempo.

estrutural. Apesar de ambas serem reportadas no passado, há um fosso temporal e espacial instigado pelo seu dispositivo numa estrutura em espelho. Enquanto que “Comment Wang-Fô fut sauvé” se apresenta como um apólogo taoísta associado a um passado remoto, “La tristesse de Cornélius Berg” evoca uma temporalidade mais recente quase coincidente com a atualidade, sobretudo pelo seu caráter pessimista da realidade ocidental, contrastando com as restantes novelas de origem ou influência oriental.

Nos subcapítulos “Para um cruzamento entre a literatura e as artes plásticas” e “Poéticas da écfrase” tentaremos desenvolver a ideia de fragmento e de gravura na obra *Terrasse à Rome* que servem não só para entender a estrutura e a forma da obra, mas também para perceber a sua ligação com a própria criação artística de Meaume – as gravuras. Como objeto artístico ou como metáfora para a forma dos capítulos de curta extensão, as gravuras implicam uma dimensão temporal do passado e se tivermos em conta a sua relação com a representação literária e o processo de leitura, facilmente consegue-se associá-las ao processo ou representação da memória e da linguagem.

No mesmo entender destacam-se as *Notes intimes* e o *Atelier portatif* que acompanham e, por vezes, repetem os eventos mais marcantes da vida de Erich, mas através da sua focalização interna e dimensão confessional que marcam aquilo que fica recordado na memória do pintor. Tratando-se de uma bioficção, como *Terrasse à Rome*, a cronologia sumária (“*Chronologie sommaire*” pp.469-470) no final do romance garante uma outra vertente menos intimista e mais biográfica que funciona como um suporte prático, e se quisermos, um atalho que dá acesso à vida de Erich durante a leitura de *Les Sept Noms du peintre*. Conforme Lackey (2016, p.5), acrescenta-se, ainda, que este subgénero literário, cujas técnicas e objetivos aproximam-se aos do género biográfico,

não tem como propósito elaborar uma biografia, mas sim construir uma narrativa a partir de elementos históricos e biográficos que caracterizam e relembram o caráter ficcional da personagem e da própria obra (*ibidem*, p.7).

Em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, a escolha do nome *Adam bis* pelo artista Zeus remonta ao passado do Homem e à sua repetição (através de uma recomposição e adaptação). Sugerindo uma segunda gênese, os nomes das personagens indicam um possível sincretismo entre os universos das mitologias e tradição sagradas judaica e cristã, sendo que a criação do homem corresponde metaforicamente ao (re)nascimento de Adam. Assim, a recepção da sua obra representa um curto-circuito que se dá a nível temporal e que também é sugerido pela utilização da primeira e última letras do alfabeto grego nas iniciais de cada nome (A e Z) podendo simbolizar o princípio e o fim e evocando o caráter eterno da figura criadora por contraste ao da sua criação. A denominação também remonta ao passado da personagem Tazio que, ao “renascer” como obra-de-arte, inscreve-se no contemporâneo pela sua natureza híbrida e pela ressonância (temática e sonora) com a cena bíblica.

Jean Bessière (2010, p.152) explica que, por se tratar de uma atualidade, o presente é composto por uma multiplicidade de tempos, sejam estes históricos ou alegóricos, que permitem expor e juntar historicidades que contribuem para a composição do contemporâneo em termos literários, culturais, políticos e linguísticos (*ibidem*, p.12). Do romance pós-moderno ao contemporâneo, o autor identifica como principais pontos de rutura o tratamento do tempo e da história e o tratamento do possível (*ibidem*, p.30)⁷. À semelhança do romance, o contemporâneo formula-se como um paradoxo da dualidade do singular e do paradigmático: de

7 Bessière acrescenta a estes dois fatores o abandono da ironia, mas este aspeto não fará parte do nosso alvo de estudo.

uma tal atualidade e da conclusão do contexto dos tempos, como explica Bessière:

(...) le chronotope, qu'identifie tel roman, apparaît ainsi comme une manière d'universel, bien qu'il soit une des variantes de la représentation du contemporain, que proposent les romans, et que les temps de son actualité soient d'identifications variables. (Bessière, 2010, p.146)

Novas práticas, a nível da crítica e da produção literária, são viabilizadas a partir desta perspetiva do romance e do contemporâneo. A identidade na literatura torna-se relevante, por exemplo, para entender e poder explorar a profundidade e multiplicidade do indivíduo. E, nesse sentido, tanto os escritores como críticos podem compreender melhor como se forma a personagem na sua dimensão individual e coletiva, sobretudo com o contributo das ciências sociais e humanas que possibilitaram novas perspetivas sobre o indivíduo. A partir do séc. XVIII, com a progressiva autonomização das disciplinas como objeto científico e independente, emerge também o início das inter ou transdisciplinas (Buescu, 2013, p.27) que permitem ou convidam a um maior diálogo e uma maior compreensão do objeto de estudo. Yves Cítton (McDonald & Suleiman, 2011, p.374) no capítulo “Specters of Multiplicity: Eighteenth-Century Literature Revisited from the Outside In”, ressaltando a multiplicidade dos géneros da literatura e das disciplinas que os Iluministas franceses (sobretudo Jean d’Alambert e Denis Diderot) davam conta na elaboração da *Encyclopédia* (*ibidem*, p.381), reporta a preocupação pelas especificidades de cada área disciplinar e na própria escrita das entradas enciclopédicas, numa tentativa de esbater a perspetiva unilateral e optando por uma disposição interdisciplinar e dialogal no enquadramento destas. Tal como o processo de associação da memória que se manifesta de uma forma algo involuntária, o sistema de remissões entre as obras e os artigos da *Encyclopédia* molda a

forma como o conhecimento é percebido, sendo que este vai-se constituindo com a leitura e com as referências.

À semelhança deste modelo de relações, Citton apresenta o conceito de identidade como um produto sujeito à instabilidade que advém da organização de um conjunto de partes individuais (o que compõe a sua multiplicidade) e de relações sociais (McDonald & Suleiman, 2011, p.382). Ao estudar a formação de identidades em diferentes obras, as redes de conhecimento que se formam, ainda que detenham um caráter ficcional, revelam a capacidade dialogal do campo literário ao mesmo tempo que expõem a diversidade e a complexidade das dinâmicas e das experiências humanas. A percepção destes aspetos e de outros relacionados com os contextos sociais, históricos, psicológicos, linguísticos e literários das obras permite distinguir a singularidade de cada uma delas e de cada personagem-artista em relação ao conjunto de obras selecionadas. Desta forma, haverá um esbatimento de uma perspectiva unilateral, permitindo novos objetos de estudo através do cruzamento e comparação de núcleos transversais às obras e, conseqüentemente, novas formas de questionamento de uma mesma matéria.

De acordo com Helena Buescu (2013, p.47), o movimento de ideias associado ao conceito de literatura-mundo permite uma abertura da consciência epistemológica sobretudo a nível das literaturas nacionais e das relações culturais e simbólicas que mantém entre si. Além disso, de acordo com Zancarini-Fournel e Delacroix (2014, p.186), a conjuntura intelectual entre os anos 50 a 60 permitiu o desenvolvimento das ciências humanas, sobretudo as estruturais (através, por exemplo, dos contributos de Saussure para a linguística, de Strauss para antropologia; de Lacan para os estudos da psicanálise e do inconsciente, entre outros), que facilitaram a desideologização e desumanização nestes campos através da progressiva rutura do culto do sujeito consciente (*ibidem*, p.189). Tendo em

conta a natureza rizomática deste movimento (Buescu, 2013, p.48) e o contributo e as marcas de desenvolvimento dos estudos das ciências sociais e humanas na literatura em geral, sobretudo da linguística, o conjunto de obras selecionado para este trabalho possibilita explorar alguns desses aspetos.

A propósito de *Les Sept Noms du peintre*, Michelle Ruivo (2008, p.17) afirma que a estrutura da arte pictural do tríptico do pintor convida a uma análise transdisciplinar que possibilita traçar o perfil psicológico de Erich, Hans Berg (seu pai) e Adam Van Johansen, bem como a natureza das suas relações. Tanto a finalização deste quadro como a simbólica que corresponde às três figuras representadas⁸ consomem parte da procura de identidade que é feita por Erich, como indivíduo e como artista (Ruivo, 2008, p.12).

Como vimos anteriormente, as várias vozes narrativas em *Terrasse à Rome* enriquecem a construção da personagem de Meaume a vários níveis e sustentam o diálogo com outras disciplinas além da literatura. Conforme Delgado (2014, p.75), este aspeto poderá reforçar o caráter plural da bioficção como subgénero, especialmente devido aos traços e encontros suscitados pelo cruzamento disciplinar com a arte, a sociologia, a história, a linguística, cujos meios ou perspetivas permitem uma maior liberdade para se exprimir. No caso desta obra irá ser explorado o aspeto traumático na vida e arte de Meaume ocasionado pela queimadura do rosto sob a perspetiva da psicanálise ou da psicologia.

Já em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, sobriariam exemplos suficientes por desenvolver aos olhos destas disciplinas tendo em conta que a obra tem como fundo (ou como crítica) a cultura de imagem e novas disposições das crises de identidade. Do ponto de vista do artista e do mundo

⁸ Figuras que estão ligadas à própria identidade de Erich e que exploraremos no subcapítulo “Enquadramento personagem-artista”.

da arte, é assim oportuno refletir sobre (a possível) condição do artista com base no caráter perturbador da personagem Zeus e da sua visão distópica sobre o humano e a arte. Ainda que não se trate exatamente daquilo que o indivíduo espera do mundo, de acordo com Jean Bessière (2010, p.47), o romance que figura a construção da identidade humana expõe a sua dimensão onírica ou a busca de um universo de ilusão e, à sua maneira, tanto a obra de Schmitt como a de Zeus, refletem essa procura que não deixa de passar por um reconhecimento coletivo que poderá dizer algo da relação da sociedade com o indivíduo. No universo do romance, a caracterização e as experiências da personagem variam consoante os limites da sua realidade, suponha-se literária, como explica Bessière:

Dans tous les cas - représentation du réel, représentation du temps, représentation de la communauté -, le personnage se définit par le même type de jeu intentionnel : constater les limites. (...) Le personnage est cette identité qui perçoit les limites que font le réel, le temps, autrui ; (Bessière, (2010, p.184)

O papel das personagens para a compreensão de discursos relacionados com a identidade revela-se essencial visto que figuras como as do artista pertencem, à partida, ao imaginário coletivo sob forma de estereótipo e é, a partir de novas representações e discursos no singular que se poderá ter acesso à constante mutação que se opera no campo da representação, a literária e a artística. Aliás, e como já vimos, as novelas que iniciam e finalizam *Nouvelles Orientales* revelam um jogo de alteridade que sublinha a visão dicotómica entre o ocidente e o oriente. Além das particularidades espaciais e temporais, até as personagens principais das novelas funcionam como mediação dessa dicotomia que se opera através da representação das individualidades humanas que, citando Bessière (2010, p.213): “ne sont pas dissociables d’une manière de sémiotique générale: elles font signes les unes des autres”.

Para um cruzamento entre a literatura e as artes plásticas

Dados os objetivos do nosso estudo e a importância da arte no conjunto de obras em análise, é pertinente relacioná-los ou até integrá-los nos discursos interartes hoje abrangidos pela literatura comparada visto que também é evidente a recorrente e implícita relação ou cruzamento entre dois sistemas ou códigos diferentes: a literatura e a arte (particularmente a pintura, a gravura e a escultura). Esta interação poderá ajudar a compreender em que medida a visão estética e as criações artísticas (obras-de-arte, objetos estéticos, etc) de cada artista poderão manifestar aspetos da sua interioridade e sensibilidade e, além disso, a função da arte na narrativa.

Como mencionado no capítulo anterior, a globalização moderna acelerou o contacto e o diálogo entre as disciplinas, o que fomentou novos discursos denominados como interdisciplinares e transdisciplinares⁹ que favoreceram a tomada de consciência das práticas e tradições culturais não-ocidentais (Clüver, 2001, p.336). Claus Clüver, professor de literatura comparada e outrora de disciplinas relacionadas com os estudos interartes e intermediais, afirma que estes fatores influenciaram e forneceram modelos para a eventual transformação do estudo comparatístico das artes (*ibidem*, p.336).¹⁰ Em termos de discursos sobre a representação, o

⁹ Além da linguística, psicologia, antropologia e semiótica, disciplinas que já mencionamos no subcapítulo anterior, Clüver também destaca a este propósito as ciências cognitivas, a informática, os estudos textuais, os estudos de comunicação, a crítica ideológica (sobretudo as variantes marxistas e feministas), e os Cultural Studies (2001, p.336).

¹⁰ De modo a facilitar o que se entende aqui por artes, passo a citar a explicação de Clüver relativa a este termo ao qual o autor constata a dificuldade em definir em modos transculturalmente válidos: “No uso mais comum, o termo «as artes» designa categorias dentro das quais «obras de arte» são tradicionalmente classificadas, e cada «arte» é concebida como tendo o seu próprio domínio e consequentemente as suas próprias

autor aponta para o seu caráter transdisciplinar que visa não só integrar, mas também superar fronteiras entre as disciplinas, numa tentativa de relacionar os diversos saberes sobre uma mesma matéria. Deste modo, uma mesma matéria poderá ser reinterpretada e assimilada não só entre diferentes sistemas de interpretação, mas também entre épocas e gerações com práticas diferentes entre si, como aponta Clüver (*ibidem*, p.352).

O autor ou artista apropria-se ou recria uma temática “traduzível”, isto é, uma matéria ou género que encontre o seu paralelo noutra arte através de convenções, características formais, transposições, estratégias composicionais ou outros tipos de elementos semelhantes entre si (Clüver, 2001, p.342 e p.344). A adaptação e a receção de um tema, por sua vez, poderia ser resultado de fenómenos ideológicos, socioeconómicos e/ou intelectuais (*ibidem*, p.349) de uma época ou de um determinado grupo com valorações históricas, culturais e simbólicas distintas.

Tal como os estudos literários, os estudos interartes passaram por uma crise de paradigma que se deveu à sua inadequação perante novos fenómenos culturais e a consequente consciencialização e ampliação da perspetiva crítica (Clüver, 2001, p.334 e p.352). Numa tentativa de modernização, os discursos interdisciplinares acompanharam o desenvolvimento de várias artes inclusive aquelas que se formaram recentemente e outras que não eram até então valorizadas¹¹. De acordo com Clüver (2001, p.334), o impacto

delimitações.” (Clüver, 2001, p.338).

11 Refiro-me aqui à classificação e validade das artes conforme Mukařovský (1981). Aquilo que, segundo o autor, revela ser o principal fator de distinção entre as artes é o material por ela usados e são as suas características que representam o próprio limite, à partida intransponível, de cada arte (*ibidem*, p.230). Poderão ainda ser classificadas através dos sentidos (artes visuais, auditivas, através do tacto); através da relação que

da semiótica também impulsionou estes estudos, sobretudo a nível da comparação, entre, por exemplo, a obra-de-arte e o texto literário, revistos aos olhos desta disciplina como estruturas de signos ou tecidos de significação (Kristeva, 1977, p.7).

Neste sentido, a gravura textual (Stead, 2002) proporcionada por grande parte dos capítulos de *Terrasse à Rome* merece um espaço neste diálogo entre artes, não só devido à sua significação, como também ao sentido da palavra reconfigurado e aproveitado por Pascal Quignard. Seja qual for a cambiante processual da gravura, estando esta em contacto e fusão com a literatura, percebe-se que esta transposição confirma o aspeto híbrido deste romance. Stead (2002) afirma que este aspeto complexifica a leitura e a estrutura da éfrase na obra (literária e artística), ao mesmo tempo que dificulta as tentativas de categorizá-la em termos de género literário. A autora (2002, p.121) detalha que as descrições referentes às etapas e o próprio processo de gravar assemelham-se e remetem ao ato da escrita. A nível semântico, e como veremos no subcapítulo “Poéticas da éfrase”, sob forma de verbo (“graver”), o vocábulo suscita ocasionalmente um jogo intencional e referente à memória¹².

Como vimos, as práticas artísticas contemporâneas tendem a preencher a falta de questionamento de identidades

cada arte estabelece com o tempo e o espaço (havendo a possibilidade de estarem diretamente ligados: dança, teatro, cinema; mas também artes temporais: música e poesia; artes espaciais: pintura, escultura e arquitetura); capacidade comunicativa; a materialidade ou imaterialidade dos elementos (musicais, plásticos) e, por fim, a independência ou liberdade de criação, isto é, se é anexada ou não a uma outra entidade (*ibidem*, p.231). No entanto, as mutações decorrentes dos paradigmas artísticos e estéticos parecem esbater ou a transformar estes contornos visto que se verifica a tendência de violar ou simular as características dos materiais que “estabelecem” as fronteiras entre as artes.

12 No sentido, por exemplo, de “estar gravado na memória”.

e objetos tidos como fazendo parte do passado (Clüver, 2001, p.337). Apesar de a história da literatura cruzar com outras histórias em geral (a da arte, a da política, das mentalidades, global, etc) (Pageaux, 1994, p.149), nem sempre houve espaço ou projeção para obras que não correspondessem ao cânone prestigiado e muitos autores e artistas só seriam conceituados no final da sua obra ou após a sua morte. É recorrente na literatura haver obras que visem uma (re)construção da vida de figuras esquecidas ou pouco valorizadas na altura em que viveram e, quando se trata de artistas ou mesmo escritores, subsistem as suas obras ou criações artísticas, normalmente, sob forma de referência ou evocação/sugestão, através de estratégias composicionais (descrições ecrásticas, uso da imagem/fotografia). Deste modo, verifica-se a capacidade dialogal e representativa das “artes” em geral (incluímos aqui a literatura) que como Claus Clüver (2001, pp.345-346) indica, tornam possível e facilitam a conceção, a produção, a valorização e o intercâmbio das “obras de arte”. Assim, com base na estrutura formal do *corpus* selecionado veremos como o género se relaciona com a temática deste estudo.

Começando pela obra de Marguerite Yourcenar e antes de tentar definir o termo novela, deverá ter-se em conta que muitos dos géneros e formas literárias estão em constante mutação. Não se pretende, portanto, elaborar um estudo exaustivo dos géneros literários em análise, mas sim proceder a uma abordagem específica para entender em que medida estes podem ter sido influenciados e influenciam o cruzamento da literatura e das artes plásticas. Autores e teóricos não entram em total concordância ao tentar definir a novela como género sobretudo devido a razões culturais e literárias, que acabam por dificultar a definição, tradução ou equivalência do termo (Ceia, 2010, §1). Com indícios da sua presença desde o século I a.C. na Grécia (Paz, O. & Moniz, A., 1997, p.152), a novela em prosa torna-se uma forma narrativa característica

da literatura francesa do séc. XVI e XVII (Ribeiro, Abreu & Madureira, 1990, p.129). De acordo com Ribeiro *et al* (1990, p.130), como forma narrativa que tende a integrar e submeter conjuntos fragmentários e dispersos a um princípio unificador textual, a novela proporciona uma estrutura dialógica que se denuncia pela recorrência temática (*ibidem*, pp.133-134). Podendo reportar questões de caráter vivencial e relativas a práticas culturais (*ibidem*, p.137), as autoras esclarecem que a novela surge como estando relacionada com a observação e análise de uma realidade (*ibidem*, p.133) sendo que no seu conjunto poderá apresentar uma disposição de diferentes discursos, narradores e temáticas que poderão ser divergentes ou complementares (*ibidem*, p.132).

Ao passo que no romance existe espaço para longas descrições e digressões, bem como análises psicológicas completas das personagens, tal como ocorre em *Les Sept Noms du peintre*¹³, a novela concentra-se na narração. Enquanto que nesta obra é narrada a vasta e densa história de Erich, em *Nouvelles Orientales*, a vida de Wang-Fô e de Cornélius Berg permanece na ordem da apresentação para dar espaço à “representação de um acontecimento”, como define Aguiar e Silva (1982, p.282) a propósito do tratamento das personagens e do enredo da novela.

Assim sendo, as novelas revelam uma intriga simples ou pelo menos, uma com menor complexidade do que a do romance, que evidencia mais explicitamente as intenções e motivações do autor que aposta sobretudo na caracterização dos espaços ou ambientes, das personagens e nos tempos da ação (Ceia, 2010). E, conforme Steinhauer (1970, p.155), o foco das *Nouvelles* em análise consiste no desafio e no destino de duas personagens-artistas que vão enfrentando e lidando

13 Sobretudo das personagens que começam a fazer parte do interesse de Erich como é o caso de Christoph, Fabian, o mestre de Antuérpia e Egon.

eventos e conflitos, conferindo uma evolução na ação da narrativa curta.

Interessa-nos ainda perceber que muitas das características associadas à novela também são idênticas às do romance, sendo que em ambos poderá haver uma preocupação em relatar o conflito entre o indivíduo e a sociedade/natureza (Steinhauer, 1970, p.157). A partir deste aspeto, tentaremos definir o termo *Bildungsroman* também denominado como *apprenticeship novel*, *coming-of-age novel* ou romance de formação, em português. Como vimos, o romance é uma obra narrativa de ficção extensa, por oposição à novela. Há, por isso, como Flora (2010, §1) nos apresenta na sua definição de *Bildungsroman*, um maior cuidado e espaço para o relato do processo de crescimento interior da personagem principal perante eventos exteriores (normalmente conflituosos). A autora também evidencia o caráter didático, antropológico, subjetivo e moralista deste tipo de romance, pois na sua “viagem” formadora, o protagonista conhece o mundo que lhe rodeia e, ao apreender o valor e o significado dos acontecimentos e sensações que experiencia, começa, gradualmente, a conhecer-se a si próprio (*ibidem*, §3). Nesta ótica formal e estrutural, também se rege o *Künstlerroman*, *Künstlerbildungsroman* ou *artist-novel*. A especificidade deste tipo de romance advém da formação artística do protagonista que poderá, segundo Cuddon (2013, p. 387), pertencer a qualquer tipo de atividade em artes criativas. O foco da ação poderá ou não, incidir mais sobre este aspeto da personagem e no caso de *Les Sept Noms du peintre*, acompanha-se o desenvolvimento de Erich como artista desde a sua infância à maturidade e outros aspetos da sua vida íntima e familiar.

Vicens (2008, p.2) refere que a própria ideia de *Bildung* retém não só um lado racional como um da ordem do inconsciente. Este manifesta-se através das descrições dos sonhos, alucinações e, por vezes, da narração do processo

de criação artística, o que também sucede, como visto anteriormente, em *Terrasse à Rome* com Meaume. Ambos procuram inspiração artística num regime mais noturno e isolado e é através das “Notes íntimes”, “Atelier Portatif” em *Les Sept Noms du peintre* e de certos capítulos de curta extensão de *Terrasse à Rome* que se tem acesso à perceção que estes artistas têm das suas criações. Como refere Vicens, tendo em conta que a narrativa do primeiro começa com Erich a rever as suas recordações, corrigindo algumas delas, surge a possibilidade de ser o próprio artista a escrever o seu *Künstlerbildungsroman* (2008, p.8-9) no qual se têm acesso à descoberta da vocação artística, à rutura com a família e ambientes familiares¹⁴, aos seus estudos em Ettal e ao nascimento da(s) sua(s) estética(s). Sendo que nesta obra a participação subjetiva do narrador dá-nos conta da vida de Erich e da sua vida íntima que também é mediada pelo discurso metatextual – as notas, as entrevistas, artigos de jornal, cronologia, entre outros (Vicens, 2008, p.8)¹⁵; no caso da outra obra em questão, a bioficção é sustentada por várias vozes narrativas que aproximam o registo da obra ao de uma biografia ou autobiografia e até de uma crítica/história da arte, visto que Grüneghagen, biógrafo de Meaume, também participa na construção da sua identidade artística, inscrita no mundo e história da arte do romance (Delgado, 2014, p.67).

14 Após se instalar no colégio de Ettal, Erich confessa no “Atelier Portatif (notes íntimes)”, na entrada 2 X 51 o seguinte: “Maman m’a avoué tout à l’heure qu’elle ne remettrait plus les pieds à Cramer-Klett. J’avais compris. Je n’ai plus de maison. Pas un lieu secret pour me laver, pour regarder mon corps.” (Le Guillou, 2001, p.125).

15 Acrescento a carta de Boos enviada pouco depois da sua ausência e quando já se encontra em Munique e na qual aconselha Erich a não abandonar a escola “Un jour, je préférerai un de vos catalogues! Embrassez pour moi tous nos preux chevaliers et buvez en mon nom dans la maison des morts et des psychopompes.” (Le Guillou, 2001, p.119).

Notemos, por isso, o caráter plural da bioficção, subgênero que se constitui, como Delgado incita (*ibidem*), por um rizoma de gêneros que evidenciam a pluralidade do indivíduo e da própria literatura, contribuindo assim para uma reflexão abrangente sobretudo do ponto de vista do homem contemporâneo. Como sugerido anteriormente, Jean Bessière (2010) refere que seja qual for o modelo ou (sub) gênero literário, verifica-se intencionalidades e agentividades que formam a sua própria e singular reflexividade e linguagem. No entanto, cada uma delas contribui para a formação de uma variante de discursos e representações contemporâneas sobre a identidade, ressaltando assim o seu caráter heterogêneo e a disposição construtiva de uma rede simbólica que a constitui. Havendo a consciência que os métodos e técnicas utilizadas numa arte poderão ser transpostos ou adaptados para uma outra arte, apercebemo-nos da transgressão das fronteiras da literatura como disciplina ou arte, por outras palavras, criam-se novas formas e significações que moldam e figuram gêneros ou subgêneros híbridos. E, com o impacto da semiótica, o tratamento da obra-de-arte altera-se devido à mudança da sua perceção pela coletividade. Essa perceção, de alguma forma, além de abranger a própria obra literária, transfere-se para a literatura, a nível formal e do conteúdo e, por isso, atinge novos níveis de significação¹⁶.

Em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, quando Adam participa pela primeira vez numa exposição de arte na qual é o principal centro das atenções, depara-se também com outros participantes com uma identidade ou natureza dupla, fisicamente deformados, que apurem uma relação incomum ou estranha com o corpo. O museu em Tóquio onde se encontravam acolhera “The Body Art Exhibition” que corresponde de certa forma a discursos associados ao corpo, ou, numa perspetiva mais abrangente, à cultura de imagem.

16 Graças, por exemplo, às áreas da linguística e da antropologia cultural.

Cada sala ou indivíduos que a compunham poderão ser consideradas unidades portadoras de significação, que isoladas mantêm o seu sentido, mas que em conjunto se referem a um nível de compreensão mais complexo que reforça o tema da exposição. Sob forma de paródia¹⁷, Schmitt concentra neste episódio vários exemplos (também o papel dos média e instituições culturais, a recepção e o comportamento do público perante *Adam* “exposto”) que parecem funcionar como críticas à realidade do mundo artístico e sobretudo à legitimidade de alguns artistas (como Zeus) que procuram fama através do público e não necessariamente através das suas obras e criatividade artística. Conforme Carlos Hannibal, o outro pintor da obra, Zeus nunca procurou trabalhar na sua obra artística (visto que se trata sobretudo de deformações e cirurgias em pessoas), ganhando apenas visibilidade: “Puisque le scandale est un accélérateur médiatique, il cherche l’idée qui choque. Puisque les gens assimilent ce dont on parle à ce qui vaut, il fait parler de lui pour qu’on ne doute plus de sa valeur.” (Schmitt, 2018, p.138).

Através deste episódio, Schmitt também poderá estar a expor a crise da representação artística por meio da função social que o museu exerce no processo cultural e na experiência estética. O posicionamento da novela de “La tristesse de Cornélius Berg” em *Nouvelles Orientales*, contrastando com a natureza oriental e maravilhosa das restantes, põe em evidência o caráter pessimista, quase existencial, de um estereótipo de artista ocidental que remete para a crise da representação artística e para a sua legitimidade. Gravel (2010, p.29), por exemplo, afirma que a crise de legitimidade da arte contemporânea poderá corresponder a um questionamento de um paradigma. Além das instituições culturais e artísticas se depararem com falta ou pouco apoio financeiro, político e até mediático, a crise no mundo da arte atinge diretamente

17 Ou numa tentativa de representar o estranho na arte pela literatura.

o artista, havendo, por isso, repercussões a nível da (crise da) representação da arte (Gravel, 2010). Ora, a literatura como experiência de arte, espaço de invenção e repositório ou arquivo de diferenças das experiências do comum e do incomum (Buescu, 2013, pp.15-16), garante a sobrevivência de uma obra, das suas origens e das representações de saberes que pretende figurar.

Por já termos referido a condição de sistema sógnico das obras de arte, importa relembrar, conforme a teoria da receção proposta por Jauss (1978, p.43), que a sua receção bem como interação com o público, ao longo do tempo, também faz parte da sua construção e contexto: “L’histoire de la littérature, c’est un processus de réception et de production esthétiques, qui s’opère dans l’actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l’écrivain lui-même incité à produire à son tour.” (*ibidem*, p.52). A relação do artista com a comunidade interpretativa¹⁸, por ser criada culturalmente, está sujeita a mudanças (Mukařovský, 1981, p.11) ou, pelo menos, à percepção do indivíduo. Partindo do princípio que as obras-de-arte dos protagonistas além de serem lidas por nós, leitores, são também “lidas”, isto é, vistas como tal pela coletividade presente na obra literária, estas ocupam uma função dupla de intermediário e que se aproxima de uma experiência estética e sensorial. Em *Lorsque J’étais une œuvre d’art*, a reação do público e a caracterização de *Adam* e dos restantes participantes da exposição de Tóquio são-nos

18 Conforme Stanley Fish (1980), o conceito de comunidade interpretativa recorda a importância dos recetores na construção de sentidos de um texto. A validade deste depende das categorias de entendimento do ouvinte/leitor e das considerações e preocupações que são compartilhadas com os restantes elementos da comunidade interpretativa à qual pertence (*ibidem*, p.527). Apesar do significado verbal de um texto ser acessível aos falantes de uma mesma língua, só através do contexto é que se torna possível determinar ou clarificar o seu sentido e reduzir a pluralidade de significados e possíveis interpretações (*ibidem*, p.526 e p.531)

narradas pela corrente de consciência de *Adam*, escultura e destaque do museu que observa simultaneamente os outros artistas e “obras-de-arte” humanas.

Deste modo, a audiência das obras-de-arte, caso existam na narrativa, reportam, em certa medida, o estado de evolução, a reação e a densidade da experiência perante a obra da personagem-artista. A percepção da obra é então fruto daquilo que o artista produz e da condição de observação do recetor. Para o leitor, é pelo contexto e pela descrição (ou écfrase) da obra-de-arte que a imagem mental nasce, evoluindo e resultando do progresso da narrativa e detalhes associados à estética ou ao conteúdo¹⁹ de uma obra particular ou do próprio artista. A nossa experiência estética é então sobretudo facultada pela linguagem e pela construção dessa tentativa de reprodução artística. Conforme Townsend (1997, p.83), a linguagem reforça o cruzamento do plano imagético e do plano da significação, seja esta literal, alegórica ou mítica e, em parte, é ela que determina a evolução psíquica do modo como apreendemos a obra literária, e consequentemente, do modo como “visualizamos” as obras-de-arte que são lá descritas (*ibidem*, p.95).

Como Michelle Ruivo aponta (2008, p.268), verifica-se alguns indícios e referências reais de que a figura de Erich seja extremamente influenciada por Francis Bacon, pintor anglo-irlandês, conhecido, entre outros aspetos, pelos seus trípticos e design de móveis, pormenores que sugerem a influência sob a personagem. Aliás a epígrafe²⁰, que inicia *Les Sept Noms*

19 Através da narração e descrição de mais obras-de-arte do artista, de referências, aproximações ou influências de outros artistas, da revelação tardia de um elemento da obra, entre outros.

20 Possivelmente inventada e atribuída a Francis Bacon, segue-se a epígrafe: “«On peint sa vie, toujours. Mais pas directement. Un moment j'ai pensé peindre mon autobiographie, depuis l'enfance. Mais, finalement, je ne crois pas que je le ferai.» F.B., 15 XI 1971” (Le Guillou, 2001, p.11).

du peintre, incute essa ideia, ainda que seja de uma forma enigmática e o decalque de pormenores da vida de Bacon, feito episodicamente, não só indica o possível estatuto de duplo do pintor, como ilustra a ligação entre o pintor real e o pintor fictício como explica Ruivo:

(...) il permet aussi de décrire au mieux le profil du personnage, ce même terme pourrait également servir à retranscrire les mécanismes généraux de la transposition à laquelle se livre Philippe Le Guillou dans le passage de la peinture à la littérature. (Ruivo, 2008, p.295)

Da mesma forma, é feita uma transposição em *Terrasse à Rome* que decorre da passagem da gravura à literatura, que se dá sobretudo a nível visual devido à mancha dos capítulos que ocupam uma só página, por exemplo, mas também a nível verbal. A representação de um capítulo como gravura, isto é, do espaço da página ser composto pelo título e uma mancha gráfica constituída por poucas frases e que evidenciam o espaço branco da página (capítulos IX, XIII, XX, XXVI, XXXIX, XLII e XLVII, por exemplo), parecem ter uma função mediativa. Não só se torna uma leitura mais fácil como se evidenciam regimes da ordem do imaginário ou do criativo: trata-se sobretudo de descrições de sonhos, de atividade inconsciente e de gravuras de Meaume. Nos capítulos efrásticos, apercebe-se que a forma e a divisão do espaço também prolongam a dimensão da linguagem e da imaginação. Além disso, contrastam com os capítulos que os antecedem e sucedem alterando a perceção do olhar durante a leitura corrente e se destacam pela entrada noutra domínio, normalmente onírico ou criativo, como referido anteriormente.

Visto que as formas e géneros literários oferecem diferentes possibilidades estéticas (Townsend, 1997, p.82), operando assim um papel nas reações, sensações e emoções

no desempenho do pensamento da audiência (*ibidem*, p.10), pois trata-se de modelos de comunicabilidade estética que poderão apresentar variantes representativas de outras artes (*ibidem*, p.223), parece que a literatura possibilita a apresentação permanente de uma inovação e variedade nas formas de perspetivar arte, dado que tanto a literatura como arte encontram-se em movimento constante (*ibidem*, p.12). Além de complexificar e densificar a *persona* artística de Erich, a introdução de pseudónimos em *Les Sept Noms du peintre* gera ainda mais possibilidades estéticas na imagem mental do leitor e sugere outros tipos de comunicabilidade com as restantes personagens e este (Townsend, 1997, p.222). De acordo com Townsend (1997, p.35), a experiência da emoção estética assemelha-se à experiência religiosa ou mística, o que poderá remeter para aquilo que Roman Boos, antigo professor de literatura em Ettal, se referia quando falava de Erich enquanto artista – o sacerdócio pictural. O que quer dizer que perante a obra artística do pintor, desencadeia-se uma experiência sensorial de caráter místico entre o sujeito e o objeto. Na exposição de 1982, Boos apresenta-o ao público e, num discurso no qual o narrador afirma que cada vez que dizia “peintre” poderia-se ouvir “prêtre” (Le Guillou, 2001, p.337), o antigo professor enaltece a sua capacidade como sacerdote pela sua devoção à pintura e aos motivos místicos que lhe subjazem.

Numa espécie de sentido oposto, na obra *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, quando Tazio Firelli observa Zeus-Peter Lama pela primeira vez, nota o seguinte sobre este: “L’homme vêtu de blanc, assis sur un pliant de golf, les jambes croisées, les mains hérissées de bagues posées sur le pommeau d’une canne d’ivoire, me regardait de bas en haut comme on détaille un objet.” (Schmitt, 2018, pp.7-8). Os indícios da objetificação de Tazio não só assinalam o tipo de relação que terá com Zeus como correspondem ao processo de visualização da

obra ou criação artística deste. Ao falar com o jovem, Zeus parece já ter intenções de significar e transformar Tazio como um possível objeto estético. No entanto, dadas as circunstâncias existenciais em que se encontrava Tazio, só com a aprendizagem e interação social e humana é que se apercebe que fora enganado ou manipulado pelo seu “Bienfaiteur” que já era conhecido pelas metamorfoses e deformações de pessoas sob aspeto de obras-de-arte. A materialização de Tazio em objeto pressupõe o gesto artístico de Zeus que, por meio de cirurgias e transformações, o torna seu motivo de orgulho e prova da sua genialidade, transcendendo as categorias convencionais dos seus pares, incluindo da pintura de Carlos Hannibal - ainda que se trate de uma estética da ordem do grotesco e da deformidade humana.

De algum modo, através deste estudo introdutório, os elementos e as estruturas das obras literárias parecem atuar e interpretar-se mutuamente ainda que cada uma conserve as suas especificidades e identidades artísticas. Por exemplo, de acordo com De Blois (2001, p.9), o encadeamento das *Nouvelles Orientales* organiza-se sob forma de círculos concêntricos e as ligações entre as narrativas formam-se a partir dos temas ou da identidade dos protagonistas ocupando assim um espaço central e servindo de elo de ligação entre algumas *nouvelles*. A estrutura da obra tem então uma funcionalidade comunicativa e, apesar da sua discrição, contribui para a construção de uma percepção do olhar entre as novelas e as suas significações, a nível estrutural e cultural.

Assim, tanto os temas prezados pelas personagens-artista em análise como o próprio tema da identidade artística em cada uma das obras têm caráter de uma comunicação com a realidade (Mukařovský, 1981, p.229), incluindo a da obra literária. Supondo, de acordo com o autor, que todas as componentes da obra sejam portadoras de significação e de função, as obras de arte mencionadas e descritas nas

narrativas poderão estar diretamente relacionadas com o conteúdo e forma deste (*ibidem*). E, conhecendo os processos da criação artística dos protagonistas e as representações que são feitas das suas obras numa obra literária, acede-se a outro nível de percepção da criatividade, revelando assim novos conhecimentos e possibilidades da relação que o homem tem com a realidade (*ibidem*, p.118 e p.225)²¹. Resta-nos perceber como é que as várias personagens pertencentes a este estudo se posicionam em relação à sua própria identidade e como é que as restantes personagens fazem parte da sua construção de identidade e formação artística.

Enquadramento personagem-artista

Até aqui, foram expostas algumas considerações a propósito da Literatura Comparada, do contributo das disciplinas das ciências sociais e humanas e, ainda, do cruzamento entre a literatura e as artes plásticas de modo a enriquecer e tornar mais ampla a análise da construção das personagens-artista. Com este capítulo pretende-se explorar algumas hipóteses e aspetos sobre as identidades artísticas das obras em estudo. Como parte do processo discursivo, a representação e a construção literária destas acarreta aspetos de índole cultural e social, de acordo com o universo figurativo do plano da sociedade que as personagens-artistas se encontram. Apesar de se tratar de um processo, a estética artística e a área de especialização singularizam a experiência e o desenvolvimento individual de cada uma das personagens, pois contêm em si modalidades comunicativas com estruturas e modos de figurar distintos, sobretudo quando retratados pela literatura.

A figuração da identidade encontra-se em constante movimento, sobretudo no romance e caracteriza-se, de acordo

²¹ Pressupondo que a estética seja uma possível teoria comparativista da arte (Mukařovský, 1981, p.118).

com Jean Bessière (2010, p.188), consoante os jogos do limite e do possível que foram definidos e, ainda que o indivíduo seja o elemento unificador dos diversos espaços e tempos, conferindo-lhes coesão, o seu estatuto de artista poderá implicar uma tomada de posição como transgressor de fronteiras e limites impostos pela comunidade e contexto da obra. O autor explica que as identidades e mundos existentes no romance servem de introdução a outros mundos e personagens, por meio de jogos narrativos e relacionais que não apagam a figuração da individualidade (artística ou não) (*ibidem*, p.224). Esta define-se de acordo com as ações, com a singularidade e o mundo psíquico da personagem de acordo com o mundo social que esta partilha com outras individualidades (*ibidem*) e que poderá garantir ou preservar o caráter transpessoal da mesma:

À l'inverse, le personnage du roman contemporain, qui traverse également des mondes, se caractérise selon l'évidence que la singularité est cette limite qui fait du sujet, de l'individu, un possible en lui-même et le recueil de biens des possibles. Le personnage reste bien évidemment un agent, une individualité, une psyché... Il devient une «généralité», une «universalité» par la diversité des possibles qu'il désigne ou qu'il recueille. Les mondes, qu'il traverse, sont également selon leurs propres possibles. La traversée des mondes n'est en aucune façon transgressive, ainsi que le personnage n'est pas nécessairement un personnage de rupture. Cela n'exclut pas cependant la représentation de conflits, d'oppositions, lisibles selon le dessin des possibles attachés au personnage, selon les dessins du réel, du temps, de la communauté. Que le personnage soit cette singularité et cette diversité explique qu'il soit changeant, métamorphique, que son identité soit transpersonnelle. (Bessière, 2010, p.189)

A singularidade da personagem constrói-se por oposição à multiplicidade que compõe o mundo da arte da obra literária e pelo tratamento do possível de acordo com os limites do real, do tempo e da comunidade que se encontram em mudança perpétua. Por se tratar de artistas, o caráter transpessoal das

personagens permite a identificação com outras realidades e práticas culturais dentro e fora das obras literárias. Além disso, evidencia universalidades diferentes e a diversidade de trajetórias que existem para se tornar artista, expondo, deste modo, a condição subjetiva do artista e até do criador contemporâneo (Ruby, 2002). Se a condição e o estatuto dos artistas se encontram sujeitos a mudanças políticas, sociais e sociológicas na sua relação com o público, mas também com os aparelhos artísticos institucionais (*ibidem*, p.190), por conseguinte, as suas condições de trabalho têm influência na sua posição e projeção social e cultural. Como personagem, o artista é normalmente retratado desde a sua infância/adolescência ou num determinado ponto da sua carreira, sendo que a sua atualidade é construída por conjunturas específicas que moldam e definem a narrativa e que, por isso, determinam os limites da sua condição como indivíduo e artista.

No caso de *Terrasse à Rome* e *Les Sept Noms du peintre*, ambas as obras iniciam com uma intervenção do protagonista (Meaume e Erich; “Chapitre Premier” e “Le peintre retrouvé”, respetivamente) num registo autobiográfico e retrospectivo que sugere, em linhas gerais, o seu percurso individual e até artístico²². Curiosamente, ambos os artistas se encontram em Roma no tempo da escrita e evidenciam

22 Atente-se, por exemplo, às frases que dão início aos primeiros capítulos de cada obra: “Meaume leur dit: «Je suis né l’année 1617, à Paris. J’ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuyts le Reformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. Après Bruges, j’ai vécu seul.” (Quignard, 2014, p.9) e “Il a suffi que je reçoive la visite de ce mystérieux envoyé qui venait me commander un *Jugement dernier* pour que je me souvienne que j’avais été peintre. Mon visiteur paraissait connaître la série de crucifiés que j’avais réalisée dans mon atelier de Paris, l’année de la mort de Véronique, et juste avant de partir pour le Japon.” (Le Guillou, 2001, p.17).

marcos²³ relevantes da sua vida pública e privada, sobretudo memórias que expõem eventos essenciais para compreender a intriga da narrativa. Sabe-se, por exemplo, que o rosto de Meaume fora queimado e que esse acontecimento se encontra ligado ao facto de ele amar uma mulher quando vivia em Bruges, contudo só no “Chapitre IV” é que se conhecem as razões. Ambos reinvocam datas e lugares específicos relativos às suas lembranças, “atualizando” e espacializando memórias remotas tropicalizadas em lugares concretos com fortes ressonâncias culturais, artísticas e literárias que só com o desenvolver da narrativa ganham uma maior significação para o leitor caso este os consiga identificar pela reativação mnemónica decorrente da experiência de leitura, (re)atualizando desta forma a perceção desses mesmos lugares. O estilo fragmentário e enigmático de Pascal Quignard pouco se identifica, no entanto, com as longas descrições e precisões circunstanciais de Philippe Le Guillou, o que influencia efetivamente o rumo da caracterização das personagens. Enquanto que o perfil psicológico e até físico de Meaume é, do início ao fim da obra, associado à incerteza e a uma certa indeterminação (que também se revela a nível do aspeto cronológico do tempo), em *Les Sept Noms du peintre* a identidade de Erich é construída por meio de uma gradual e cumulativa aquisição de acontecimentos que evidenciam a sua genialidade como artista. Contudo, a sua imagem ganha outras dimensões quando conhece Gaëlle que mais tarde seria sua biógrafa com um livro intitulado *Erich Sebastian Berg, portrait de l'artiste en nomade* (Le Guillou, 2001, p.108). Apesar de ser sua confidente e intermediária nas dinâmicas do mundo da arte, Gaëlle apoderara-se da imagem e até da vida de Erich (“Elle régnait sur mes toiles sur ma vie.”, Le

23 No subcapítulo « Para uma geopoética » iremos comparar os caminhos e lugares simbólicos percorridos pelos artistas com as ressonâncias artísticas desses mesmos espaços, cuja natureza fundacional faz ecoar a autoridade artística.

Guillou, 2001, p.362), o que poderá parcialmente confirmar o raciocínio de Vicens (2008, p.8) ao por a hipótese de que poderá ser Erich a escrever o seu próprio *Künstlerbildungsroman* de modo a retificar e a reproduzir uma perspectiva íntima e singular da sua vida.

Segundo Bain (2005, p.42), uma identidade artística não é estável, variando de sujeito para sujeito e estando dependente do contexto histórico e político em que se encontra. Além disso, a procura ou construção de uma identidade (ocupacional), tal como o autor aponta, defronta-se com o desafio de distanciar-se (ou aproximar-se) do consumo de mitos e da produção do trabalho artístico. A figura do artista é também marcada pela estereotipização e mitificação que se condensaram com o decorrer da história ocidental: desde a sua condição de intermediário da divina inspiração (sendo Deus o verdadeiro criador) durante o período medieval cristão à sua condição atual, contemporânea e individual, algo marginalizada por ter de se ocupar com a legitimidade e autenticidade do seu valor como artista, sobretudo quando se depara com faltas de financiamento ou apoio por parte do governo e instituições culturais (*ibidem*, pp.28-29). A partir do renascimento tardio, a figura do artista adquire um estatuto de maior respeito e que iria além do seu papel mediador entre Deus e a terra, e, de acordo Bain (*ibidem*, p.43), através de um encontro entre a pintura e a literatura e, ainda a matemática – áreas privilegiadas do conhecimento durante o renascimento –, a noção de identidade pessoal fora reforçada no campo artístico. Com o início do séc. XVII, o artista começa a adquirir estatuto nas elites intelectuais e culturais e a separação da vida social era considerada como uma qualidade sua, dando consistência à construção do *myth of the heroic male genius* e, mais tarde, permitindo uma progressiva reivindicação do estatuto autoral tanto do ponto de vista social como jurídico após a revolução francesa. Na era romântica, com contornos

já decisivos na nossa, a individualidade do artista é elevada, assim como a sua associação a um génio que, no entanto, passa por uma perda a nível económico e social (*ibidem*, p.29). Próximo de Erich de *Les Sept Noms du peintre*, o artista desta época pratica e procura maneiras de expor a sua imaginação e sensibilidade artística que se julgava levarem a uma fonte de verdades e experiências mais profundas. O espírito criativo e a expressão individual implicariam uma certa liberdade, material e espiritual, sacrificando, por outro lado, o conforto, o estatuto e o bem-estar económico que esboçavam os traços desta figura boémia (*ibidem*). O desenvolvimento de sociedades industrializadas e o gradual compromisso do trabalho na vida adulta abalam ainda mais o estatuto profissional dos artistas cujo reconhecimento como trabalhadores se vê muitas vezes questionado pela comunidade (*ibidem*, p.25 e p.30). Além disso, o sucesso ou a projeção do trabalho artístico não dependem só das capacidades criativas do artista como também dependem do reconhecimento da sua identidade, da comunicação com o seu público e do acesso a intermediários que possibilitem a continuação da sua atividade profissional e reputação (*ibidem*, p.29). Conforme Bain (*ibidem*), os artistas contemporâneos não só tendem, como são encorajados, a expressar ao máximo a sua individualidade de modo a se enquadrarem em mitos populares ou associados à sua figura (como mencionámos o *myth of the heroic male genius*, o mito da devoção à arte, o de Pígmalião, entre outros), preservando por isso, a sua marginalização simbólica que, no entanto, se verifica inevitável em termos laborais e económicos (Nayer, 1991, p.29) e quase que incontornável a nível cultural e identitário devido aos estereótipos formados no imaginário coletivo.

Revejam-se novamente as *Novvelles Orientales*, a apresentação de Wang-Fô, velho pintor numa China remota, e de Ling, seu discípulo, expõe, desde o início da novela,

a presença da filosofia e religião taoistas. Como indica Baron (2009, p.89)²⁴, na tradição chinesa, o pintor é alguém que experiencia os vários estados do humano de modo a conseguir representá-los melhor durante a criação artística e esse aspeto possivelmente elucida a ideia de que Wang consegue dar vida às suas pinturas²⁵. O caráter mágico ou maravilhoso de Wang, ou de pelo menos, da sua pintura é atestado por vários patamares da sociedade de Han e o seu perfil como pintor, vai além das convenções associadas a um artista: “Les prêtres honoraient Wang-Fô comme un sage; le peuple le craignait comme un sorcier.” (Yourcenar, 1981, p.15). Em contrapartida, num ambiente nórdico, e sendo esta a única *nouvelle* considerada como “nullement oriental” (Yourcenar, 1981, p.149) pela autora, em “La tristesse de Cornélius Berg” não só notamos uma mudança a nível geográfico como também cultural. Ryo Kubota (2007, pp.81-82) admite que a visão pessimista que o pintor tem do mundo, é característica do espírito nórdico e representa um vivo contraste com os contos precedentes. Além disso, ao contrário de Wang-Fô, é sugerido que Cornélius Berg, antigo pintor de retratos solitário, com a idade, perdera a precisão ao pintar, ainda que “du génie semblait lui venir” (Yourcenar, 1981, p.140). Depois de viajar e viver em Itália, este pintor, que voltara a Amsterdão, depara-se com a perda de talento e o seu envelhecimento, aspetos que o impediam de pintar e, possivelmente, de comunicar com os outros através da sua expressão artística²⁶. A narrativa foca-se por isso na postura

24 “Le peintre est décrit comme étant un sage, humble, qui pourtant s’adonne à faire l’expérience de tous les états de l’homme afin de mieux se mettre en état de peindre ses personnages.” (Baron, 2009, p.89).

25 “On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu’il ajoutait à leurs yeux.” (Yourcenar, 1981, p.15).

26 “Ses mains déformées avaient, en touchant les objets qu’il ne peignait plus, toutes les sollicitudes de la tendresse. Dans la triste rue d’Amsterdam, il rêvait à des campagnes tremblantes de rosée, plus belles

meditativa e nos pensamentos de Cornélius Berg sobre a sua obra e viagens passadas que contrastam com o presente estado do pintor, que além de já não retratar indivíduos, evita o contacto social e pessoal:

Il s'asseyait, la figure tournée vers la muraille, son chapeau sur les yeux, pour ne pas voir le public, qui, disait-il, le dégoûtait. Cornélius, (...) avait toute sa vie trop scruté les visages humains ; il s'en détournait maintenant avec une indifférence irritée ; il allait jusqu'à dire qu'il n'aimait pas à peindre les animaux, ceux-ci ressemblant trop aux hommes. (Yourcenar, 1981, p.140)

Apesar do nítido contraste entre as realidades sociais e culturais sugeridas pelas novelas (ou pelo seu posicionamento na obra), a temática que permanece é a da identidade artística, ainda que haja variantes que figurem e componham uma representação particular e uma compreensão cultural da figura do artista, sobretudo por meio de estereótipos. Se por um lado, Wang-Fô e Ling representam um possível estereótipo oriental que se condensa a partir de uma escolha remota do tempo e do espaço, que contrasta com a sensação de passado recente da última novela em que Berg, personagem provavelmente influenciada pelo estereótipo da cultura ocidental que se caracteriza por preceitos quase contrários aos de Wang; por outro lado, ambas as caracterizações se enquadram e compreendem elementos correspondentes aos do arquétipo de um artista, absorvendo, por isso, alguns mitemas relativos à figura do artista e da criação, tal como a errância e a vida boémia.

A construção de identidade de Zeus-Peter Lama e de Carlos Hannibal também se realiza por meio de contraste e através da focalização de Adam. Este conhece cada um deles em momentos de crise diferentes e, em ambos os casos, julga ser salvo pelos artistas: primeiro por Zeus (o seu “Bienfaiteur”), que les bords de l’Anio crépusculaires, mais désertes, trop sacrées pour l’homme.” (Yourcenar, 1981, p.141).

na sua tentativa de suicídio na falésia e segundo, por Carlos e Fiona, a quem se junta na praia por curiosidade, quando tentava escapar-se das restrições de Dr. Fichet e Zeus. Através das primeiras reações e descrições quando os conhece, apercebemo-nos que enquanto o primeiro se caracteriza pela sua imagem luxuosa, até artificial, e vontade (manipuladora) de ajudar *Adam*, o segundo destaca-se pela sua simplicidade e agilidade ao pintar na praia, despertando no protagonista outro tipo de sentimento:

Je ne le comprenais pas. Ni la douceur ni la bonté n'émanait de cet homme [Zeus-Peter Lama] qui, pourtant, désirait me sauver. (...). Je l'examinai de biais. ...ses yeux sombres semblaient jauger le monde à partir d'un nid d'aigle. Scrutant les cormorans comme on choisit ses proies, avec précision et dureté, il était objectivement beau mais cette beauté n'avait rien d'humain. Il était impérial. (p.13)

Protégé par Hannibal et sa fille à la proue, j'étais la sentinelle du monde. Je ressentais une émotion longue, bouleversante, violente, entre la stupeur et l'émerveillement : j'éprouvais le bonheur d'exister. La joie simple d'être au milieu d'un monde si beau. (Schmitt, 2018, p.116)

Através da rede de metáforas que se constitui a partir da relação entre Zeus e *Adam* de predador/presa (“aigle”/“proie”) ou dominante/dominador, são-nos dados indícios da atitude prejudicial que Zeus terá na vida de Adam. É possível notar a diferença de comportamento e de ambiente entre quando *Adam* está com Zeus e quando está com Carlos Hannibal, a partir do foco e postura da personagem. Quando se encontra com o pintor e a filha, as descrições são normalmente decorrentes da emoção que *Adam* sente, sobretudo pelos momentos de epifania e felicidade que surgem quando vê Hannibal a pintar: “une fenêtre ouverte sur l'univers qui me dépasse, le cadre dans lequel l'espace devient un tableau (...)” (Schmitt, 2018, p.116). No entanto,

na presença de Zeus, raros são os momentos que evidenciam a existência e o conflito interior de Adam, muitas vezes desprezado ao expressar os seus verdadeiros sentimentos, contrastando com a sensação de proteção quando se encontra com Fiona e Hannibal. Após ter assinado (com a rubrica “MOI”) o papel constando que será propriedade de Zeus, a simbologia animal desmascara, de novo, a intencionalidade do artista de dominar e subjugar *Adam* à sua vontade²⁷.

A identidade dos artistas nas obras literárias não se limita à sua caracterização. A sua construção é proporcionada pelo imaginário individual (de cada personagem) e pelo coletivo (na rede simbólica de personagens e sistemas de referência -religiosos, culturais, políticos - que o autor formulou). Desse modo, a identidade artística não surge, mas constrói-se sobretudo num plano gregário, pois tanto a personalidade como a própria profissão serão influenciados por aquilo que o mundo da arte engloba e exige numa determinada altura, conforme a valorização que é feita à figura do artista no plano da sociedade em que se insere.

No caso de *Terrasse à Rome*, devido à pluralidade de vozes e de níveis de escrita, a caracterização de Meaume é feita em vários planos (a partir do próprio protagonista, a partir de um narrador; a partir de Grüneghagen, entre outros) que incluem normalmente referências a outros artistas de renome que foram seus colegas ou mestres. Caso o leitor esteja a par do trabalho artístico, das técnicas ou temáticas das figuras históricas mencionadas, a imagem mental e visual que tem sobre a estética ou estilo de Meaume poderá ser influenciada por associação a estes artistas. A obra parece então oferecer um conjunto caleidoscópico de visões sobre um artista ficcional que propicia o carácter fragmentário ou em vias de construção

27 “Après avoir caressé le billet comme s’il se fut agi d’un animal vivant, il le glissa dans une poche et me fixa tel un python qui hypnotise sa proie.” (Schmitt, 2018, p.62).

de Meaume e, logo, da própria obra. Além disso, o uso do presente de uma das vozes narrativas faz questionar, de acordo com Delgado (2014, p.69), a biografia que serve de base à bioficção, dando por isso uma sensação de inacabamento e incerteza relativas ao protagonista, como ocorre no episódio em que é contada a história da orelha (Capítulo XXXIII)²⁸, um dos objetos pertencentes ao inventário da personagem. Este aspeto relativo ao caráter incerto de Meaume é ainda sugerido na última frase do romance:

C'était très intense mais il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions." (Quignard, 2014, p.128).

Em relação a *Les Sept Noms du peintre*, cada pseudónimo de Erich esboça uma identidade narrativa (Ricoeur, 1990) na qual se condensa uma possível nova bioficção. Tratando-se de identidades distintas, fruto de um processo de fragmentação estética, os seus contextos particulares possibilitam a autonomia das suas narrativas, moldadas por diferentes fatores de circunstância da vida do artista. Deste modo, a identidade artística de Erich Sebastian Berg é formada por vários pseudónimos com estilos distintos, sendo que alguns destes se aproximam à heteronímia pois correspondem a uma visão do mundo ou personalidade concreta de Erich, como se pode verificar no excerto que se segue:

Et si tu regardes, ces pseudonymes délimitent dans ce que je laisserai des îlots singuliers. Adolescent, j'avais été fasciné par Friedrich. Je voulais pousser plus loin encore l'ascèse du paysage.

28 A título de exemplo, atente-se o seguinte excerto: "Une oreille d'homme dans un flacon de verre transparent figure dans l'inventaire de Meaume à Rome. Elle figure aussi au nombre des Huit extases de Meaume le Graveur selon Poilly. Cette oreille paraît être restée dans le coffre du deuxième étage de l'atelier de Meaume de 1655 à 1702." (Quignard, 2014, p.93).

C'est ce que j'ai fait sous le nom d'Autessier. Les ossuaires et les croix de Huel Goat, c'est la même chose. C'est un autre de mes visages de peintre. Le sacré, la Bretagne, l'aridité des tourbières et des landes. Les autres noms, c'est toi Gaëlle, qui les as inventés... Les dessins d'Adam Orber, c'est toi qui les as publiés en créant la fiction du peintre suicidé. Les crucifiés, je ne les avais pas signés parce qu'à la mort de Véronique, je n'avais plus de nom. Au vernissage tu as demandé à Egon de jouer le rôle de John Egal. Cela m'a ravi. C'est mon disciple, mon héritier, un garçon que j'adore... Les travaux de Sénanque et de Saint-Malo, je les ai signés Erich Sebastian Berg. (Le Guillou, 2001, p.386)

Oriundo de uma entrevista com Gaëlle, este testemunho de Erich sobre os seus pseudónimos evidencia algumas temáticas recorrentes de cada um destes que decorrem de fatores exteriores que influenciam as suas visões como pintor, sobretudo quando viaja, visto que fora em 1970 que ganhara o gosto por pseudónimos, mesmo ano em que parte para os “Royaumes du Nord” (Irlanda e Bretanha). Num movimento dialético, a arte enriquece a sua experiência como indivíduo e as várias experiências da sua vida possibilitam múltiplas visões do mundo bem como encontros de diferentes subjetividades (Rüdiger, 2015, p.56). Além disso, a construção da sua imagem ao público construída sobretudo pelo intermediário de Gaëlle corresponde, conforme Vicens (2008, p.46) a uma edificação da sua figura quando, na verdade, Erich não entende completamente a sua realidade e personalidade principalmente assim que se depara com uma imagem construída pela visão que os outros têm dele. Por não ter controlo de alguns problemas (interiores, mas sobretudo exteriores com o pseudónimo John Egal) que surgem com os pseudónimos, Erich eventualmente retorna à normatividade e singularidade como pintor:

J'ai dédaigné les chemins d'Autessier, de Huel Goat, (...). Leurs paysages du nord (...) leurs autoportraits. Un seul chemin m'attirait : celui d'Erich Sebastian Berg. Des chapelles annexes recelaient

toutes les divisions et les diversions du nom.” (Le Guillou, 2001, p.404).

Tal como o seu discípulo, a problemática da pluralidade da personalidade ou da visão artística também teria perdurado em Adam Van Johansen cujo verdadeiro nome, Albrecht Orst, só viria a ser desvendado e explicado no seu testamento dirigido a Erich. O mestre, antes do bombardeamento em Antuérpia, outrora escultor e construtor de catedrais, afirma pertencer a uma linhagem de errantes do Norte com uma postura sacerdotal perante o mundo e não pessoal, explicando parcialmente, o porquê da sua tendência ao anonimato e à instabilidade²⁹ e, ainda, do seu caráter enigmático perante os alunos da sua academia. Evidentemente, o papel de Adam Van Johansen durante a adolescência de Erich revelou ter um impacto importante tanto no seu desenvolvimento pessoal como no seu processo de aprendizagem artística. Esse impacto inicia-se com a entrevista feita a Erich pelo mestre da academia, perguntando o que viu e leu durante a sua viagem até lá³⁰ e o que achara dessas mesmas coisas. Além disso, e como seria de esperar, pede ao jovem Erich para desenhar uma mão (desenha a de Fabian, cf. p.144), criticando de imediato o desenho pela falta de conhecimento da anatomia, ainda que este revelasse conhecimentos relativos ao efeito e fuga visuais. Posteriormente, durante as aulas, as críticas e ensinamentos do mestre começam a ter um peso maior na aprendizagem artística de Erich, que de uma maneira ou

29 No testamento de Adam Van Johansen confirma-se: “Le poignard avec lequel j’entrerais dans la mort restera dans le cercle des Ombres du désir. On aura soin de brûler mon apparence charnelle, mes dessins, mes papiers, à l’exception de ce cahier. J’entends aussi qu’il ne subsiste aucune photo, aucun portrait de moi.” (Le Guillou, 2001, p.297).

30 Ao que responde *Santuário de Santa Ursula* (1489) de Hans Memling e *O retábulo de Gante* ou *Adoração do Cordeiro sagrado* (1432) de Jan Van Eyck; autores românticos e “Larme” e “La rivière de Cassis” (1872) de Rimbaud.

de outra, acabara por seguir os conselhos e diretivas de AVJ, ganhando experiência e, conseqüentemente, a atenção do mestre - “une sorte de présence invisible et terrifiante” (Le Guillou, 2001, p.146) para os discípulos aos quais provocara grande curiosidade que gerara rumores à sua volta. Entre vários aspetos relacionados com as técnicas de desenho e pintura, AVJ motiva a inspiração e criação artística por meio da experiência individual e do conhecimento de aspetos da cultura da Antuérpia. Estas são as principais razões pelas quais Erich ganha o concurso da academia com o seu *Triptyque d’Anvers* ou *Le marin, le moine, le chevalier*, em que AVJ afirma que o discípulo tudo apreendeu:

C’était un travail irréprochable, d’une facture parfois traditionnelle et aussi d’une grande invention. Il n’avait jamais vu cela chez un élève. (...) Le triptyque qu’il venait de voir validait sa présence à la tête de l’académie. Sa présence et ses sacrifices. Berg avait tout compris : la peinture, Anvers, le corps de l’homme. (Le Guillou, 2001, p.205).

Neste sentido, como refere Ruivo (2008, p.190), a relação entre o mestre e Erich resulta de uma vontade de se submeter e se tornar o desejo do outro. Ao longo do percurso na academia, Erich procurava ser reconhecido pelo mestre, mesmo quando já tinha uma relação privilegiada com este - na condição de amante e de aluno - e da qual se aproveitava para estudar os seus movimentos, gostos e hábitos exteriorizados pela sua atitude e ar de pintor maldito, as suas provocações fora da academia, o ato de comer ostras e o letreiro à entrada do seu quarto (“MAÎTRE ERICH SEBASTIAN BERG”, Le Guillou, 2001, p.185) que, entre muitos mais aspetos, fizeram captar a curiosidade dos seus pares (Ruivo, 2008, p.191).

Wang-Fô também incute em Ling novos ensinamentos que decorrem especialmente da experiência e do conhecimento das formas durante as deambulações no reino de Han. Além do Tao, o principal método ao ensinar Ling era fazê-lo

experienciar aquilo que desconhecia ou do qual teria medo, com ajuda da imaginação e da contemplação das coisas e da natureza³¹. Tanto o medo dos animais e da tempestade foram ultrapassados pelos ensinamentos transmitidos por Wang, mudando a perspectiva de Ling sobre o mundo e revendo a potencialidade de aprender com o mestre, como é sugerido na seguinte citação: “Alors, comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d’une âme et d’une perception neuves, Ling coucha respectueusement le veillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts.” (Yourcenar, 1981, pp.13-14).

Ao percorrer Han, Wang-Fô e Ling começam a ser reconhecidos, na condição de uma identidade dupla e inseparável, mas que se destaca pelo impacto que Wang provoca no povo à semelhança de um sábio ou entidade mágica e essas diferentes opiniões que surgem da sua identidade permite-lhe estudar expressões tanto de medo como de gratidão e veneração (*ibidem*, p.15). Algo que não acontece em “La tristesse de Cornélius Berg” onde o protagonista, como já vimos, evitava o contacto com as pessoas e não estabelecia contacto com familiares, sendo que o único indivíduo que o saluda e faz parte do diálogo da novela é Syndic de Haarlem, um velho admirador de túlipas que nada sabe sobre arte. A questão da aprendizagem pela experiência revela-se em “Comment Wang-Fô fut sauvé” como uma temática predominante, sabendo que no final da novela é reconvocada quando Wang é obrigado a terminar

31 Note-se, por exemplo, as seguintes passagens a propósito da tempestade que avistam de uma taberna e da observação e mudança de perspectiva marcadas pela consideração às formas e às cores: “Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l’éclair, et Ling, émerveillé, cessa d’avoir peur de l’orage.” (Yourcenar, 1981, p.13) ; “Ce soir-là, Ling apprit avec surprise que les murs de sa maison n’étaient pas rouges, comme il l’avait cru, mais qu’ils avaient la couleur d’une orange prêle à pourrir.” (*ibidem*).

um quadro inacabado da sua juventude como castigo do Imperador de Han e após a morte de Ling:

Tout y attestait une fraîcheur d'âme à laquelle Wang-Fô ne pouvait plus prétendre, mais il y manquait cependant quelque chose, car à l'époque où Wang l'avait peinte, il n'avait pas encore assez contemplé de montagnes, ni de rochers baignant dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule. (Yourcenar, 1981, p.24)

Assim da inexperiência à experiência, verifica-se que não só a técnica como a contemplação e a observação constituem-se como princípios de aprendizagem – pessoal e artística – e garantem uma visão singular e subjetiva do mundo mesmo que esta decorra de influências exteriores diretas como Wang-Fô em Ling; Rembrandt em Cornélius Berg; AVJ em Erich Sebastian Berg; gravadores e artistas do século XVII em Meaume e, por último, a mesma formação escolar de Zeus e Carlos que originou concepções e estéticas muito diferentes uma da outra. Como indica De Blois (2001, p.88), uma das grandes oposições que se estabelece entre as duas novelas em estudo é o facto de Wang-Fô se encontrar no auge da sua criação artística e conseguir salvar-se através dela, enquanto que Cornélius Berg se depara com a sua decadência pessoal e, posteriormente, artística visto que a velhice afetara as suas competências, dedicando-se a partir de então à representação de naturezas mortas, limitando-se ao universo da mimese e do simulacro (“un beau fruit rare” (Yourcenar, 1981, p.140); “fausse boiserie” (*ibidem*, p.141)).

Em *Lorsque J'étais une œuvre d'art* e em *Nouvelles Orientales*, em relação às personagens em análise, não existem referências à sua infância ou adolescência que, conforme Aguiar e Silva (1967, p.155), revela ser uma fase importante da estruturação da personalidade, um dos princípios da psicanálise freudiana na qual a modulação de temas na criação de obras de arte poderá derivar de um acontecimento infantil. E, como Vicens

(2008, p.47) refere, também se trata de uma fase em que o caráter da imaginação é fortuito e intenso e que na literatura é possível e recorrente expor os mecanismos e estímulos que levam à criação artística sobretudo antes de momentos ou detalhes ecfásticos. Apesar de não haver muitas alusões à infância ou aos pais de Meaume, no “Chapitre VII”, é-nos dito que o seu pai seria *chandelier*, fabricante ou vendedor de velas, fator que poderá ter influenciado a sua pré-disposição em criança para elaborar jogos de sombra nas gravuras e cenas representadas de um ângulo incomum:

L'enfant, qui montrait des dispositions incroyables pour crayonner les postures naturelles et les expressions des corps, pour faire sortir de la nuit les mains et les visages, pour représenter les scènes viles, ou humbles, ou honteuses, qu'on n'avait jamais vues, avait été placé très tôt. (Quignard, 2014, p.28)

O mesmo fator e este excerto sugerem e explicam parcialmente o modo de relacionamento entre Meaume e Nanni. Este começara por espiá-la sem se dar conta e após ambos se consciencializarem, o padrão repete-se e Nanni respondia ao seu gesto procurando a sua silhueta ou presença. O primeiro encontro é realçado pelo momento em que se olham e se tocam nas mãos e o segundo fica marcado pelo encontro em que segue a criada de Nanni pela luz de uma vela e antes de se encontrar com Nanni e terem relações, exprime à criada o seguinte: “Chacun suit le fragment de nuit où il sombre. (...) Quel homme n'aime quand l'enfance crève?” (Quignard, 2014, p.15). De acordo com Delgado (2014, p.70), a identidade de Meaume afirma-se em dois domínios que poderão ser entendidos como a gravura - a arte – e a sua amada Nanni - a paixão. No entanto, e como o autor aponta, a sua paixão cede à arte, tendo em conta que Nanni o rejeita após terem sido encontrados por Vanlacre. A partir de então, a representação de Nanni ou da sua ausência na obra surge

sobretudo a partir de sonhos e algumas gravuras elaboradas por Meaume.

No caso do *Künstlerbildungsroman*, por se tratar de um subgênero que mete em evidência o trajeto artístico da personagem desde a sua infância/adolescência e à medida que o protagonista vai se autoconhecendo e ganhando consciência da sua condição e, por norma, das suas limitações sociais, este chega, como indica Puga (2016, pp.11-13), a uma fase matura que poderá representar o fim da narrativa em “aberto”. Em *Les Sept Noms du peintre* não há, por exemplo, nenhuma referência à morte de Erich, incluindo na “Chronologie Sommaire” cuja última entrada corresponde à instalação definitiva em Roma em 1999 e, além desse aspeto, o primeiro capítulo “Le Peintre Retrouvé”, com a indicação que fora escrito em “Rome, 22 février 20.” também não porta indicações relativas à sua morte nem indícios que se trata de uma narrativa fechada.

A infância como fase associada à inocência, aos sonhos e à aprendizagem (Puga, 2016, p.7) corresponde também a um período em que as conversas e interações com as personagens constituem elementos importantes para o crescimento individual da criança, neste caso, do pequeno Erich de onze anos que se preparava para entrar no colégio religioso de Ettal. Apesar da ausência parental, Erich goza da presença de várias personagens que o ajudam, direta ou indiretamente, na sua preparação para a entrada na vida adulta que se qualificam como *guide figures* ou figuras tutelares, paternais ou maternais, que contribuem para a autorreflexão do protagonista (Puga, 2016, p.15). Neste sentido, como aponta Vicens (2008), apesar de os pais de Erich serem a provável causa dos seus problemas identitários³², são possíveis duplos

32 Recordemos que apesar da imagem viril e patriarcal de Hans Berg, pai de Erich, é nos dado a saber no início da obra que este é homossexual (tal como Erich que revelara indícios desde a sua adolescência) e que

ou *selfs* de si próprio e dos quais retém potenciais modelos da sua maturidade. No entanto e como se verifica no primeiro *Atelier portatif*, no ambiente de Ettal onde convive com crianças da sua idade, o jovem revê-se e identifica-se com Christian e Fabian afirmando mesmo que são seus duplos até porque todos estes procuram, através da sua dedicação e dom natural, a atenção e um regime de privilégio de alguns professores. Deste modo, o processo de identificação com os pais revela-se, a nível da temática do duplo, algo negativo em comparação aos restantes duplos, incluindo o marinheiro de Rügen, como veremos mais à frente.

Previamente constatou-se a importância de Adam Van Johansen como modelo (de imitação) ou *guide figure* de Erich. Contudo, outras personagens tiveram uma grande influência no percurso individual e artístico antes de este entrar na academia de Antuérpia. Karl Berg, seu avô que, de acordo com Erich “venait de pactiser avec Herman Korbs” (Le Guillou, 2001, p.57), é o familiar que mais teve impacto na sua educação e percepção tendo em conta que tivera fixado algumas regras importantes num “cahier des charges” (*ibidem*, p.37) no qual apontara que o seu neto deveria saber o catecismo e aprender a literatura, a música, a história e a equitação. Também é Karl que transmite ao seu neto um certo misticismo associado ao mar e à morte e sobretudo ao forte onde vive, palco do seu legado familiar: “Karl était plus magique que le prier, sans ornements, sans instruments, avec son grand uniforme usé, et surtout avec sa longue crinière léonine et son profil de vieux veilleur des mers.” (*ibidem*, p.63).

Os professores e os padres de Ettal também exercem um papel fundamental no crescimento individual de Berg³³. No

estaria prestes a divorciar-se de Hélène, célebre cantora que partilha não só o amor pela arte com o seu filho como a sua dedicação total à carreira artística.

33 Repare-se, por exemplo, que na primeira entrada do “Atelier portatif

entanto, no que toca ao estímulo da imaginação, é Roman Anton Boos, novo professor de literatura, de grego e de latim que fomenta o seu interesse na arte, mais precisamente na literatura romântica. É também esta personagem que suscita a criação de uma fraternidade com Fabian e outros adolescentes num abrigo de uma montanha (denominado “Maison des cerfs et des morts”) e da qual Boos eventualmente faria parte. No entanto, o prior superior descobrira a participação de Boos nesta fraternidade e devido a esta e a outras posições algo polémicas no colégio vê-se obrigado a retirar-se do mesmo. Assim restam Karl Berg e Herman Korbs que influenciam as escolhas de Erich sobretudo a nível da vocação, da qual não poderia ter a certeza sem ter o conhecimento do mundo fora do colégio ou do ambiente familiar: “Une certitude, j’aime Dieu. Je reste des heures devant le Saint Sacrement. Je serai prêtre. Comme Herman Korbs.” (Le Guillou, 2001, p.132). Após a expulsão do colégio de Ettal, Erich parte à (auto)descoberta iniciando uma viagem rumo a Antuérpia, concretamente à academia de AVJ, mestre recomendado pelo seu avô. Apesar de prevalecer alguma confusão, o jovem parte com uma ideia algo já definida do que realmente queria ser:

J’ai marché jusqu’à la Belgique. Je suis passé par Mons, Gand, Bruges. J’ai vu des tableaux. Van Eyck, Memling. Le retable de L’Agneau mystique, la châsse de Sainte-Ursule. (...) J’ai vu l’ultime demeure de l’Amputé, la maison où il avait rêvé le Bateau ivre, la rivière de cassis et du Dormeur. J’étais pouilleux et halluciné. Je parlais tantôt français, tantôt allemand. (...) J’avais seize ans. J’étais Érich Sebastian Berg. Personne ne me connaissait. Je voulais être peintre. (Le Guillou, 2001, p.137).

(notes íntimes)”, datada de 1993 (ano que coincide com o novo *Triptyque d’Anvers*, em que Egon é o modelo das três figuras representadas), Erich que já se encontra numa fase madura afirma que a forma do *atelier portatif* deve-se ao impacto que o seu avô Karl, Herman Korbs e Adam Van Johansen tiveram na sua vida: “Ces trois hommes que rien ne devait réunir, les voici rassemblés en un motif trinitaire et lumineux au seuil de mon *atelier portatif*.” (Le Guillou, 2001, p.124).

Repare-se que a partir deste excerto a fratura e a multiplicidade identitária de Erich já se tornam evidentes assim como a influência do universo literário – muitas vezes associado à temática e simbologia da morte - na encruzilhada de referências culturais e artísticas do seu percurso.

O último capítulo referente à formação artística de Erich, “Le Maître d’Anvers” corresponde a uma fase em que o jovem inicia a sua autonomia. Contudo, a sua formação individual e profissional não o preparam completamente para a vida ou mundo adulto, tendo ainda que lidar com inúmeras problemáticas, sendo duas delas a morte e a doença de figuras que lhe são próximas e queridas (desde Christian, a Karl Berg, AVJ, de Hélène e, bem mais tarde, de Véronique, sua filha). No caso de Ling de *Nouvelles Orientales*, à morte da sua mulher e ao despreendimento material, marcado pela venda de bens para comprar materiais de pintura para Wang-Fô e pelo abandono da sua casa, correspondem a uma nova fase na vida e perspectiva do discípulo que “ferma derrière lui la porte de son passé.” (Yourcenar, 1981, p.15). Wang por via do ensino do tao, instrui Ling pela prática do *détachement* (material e espiritual) que o levariam a um estado de sabedoria e simplicidade do ser. Deste modo, e tendo em conta a morte dos pais e da sua mulher, Ling foca toda a sua atenção em Wang-Fô e nos seus ensinamentos, fomentando uma relação de submissão e respeito, podendo por essa razão, o seu mestre ser considerado uma figura paternal.

De acordo com Gravel (2010, p.80), todos os ensinamentos artísticos são personalizados e interativos e faz parte do papel de quem ensina estimular um olhar particular sobre as coisas. Além da transmissão de um conhecimento específico e o incentivo da construção de um estilo, o papel dos mestres de Meaume, de Ling (Wang-Fô), Cornélius Berg (Rembrandt) e de Erich (sobretudo de Adam Van Johansen) era, através da técnica como uma instrumentalização do olhar, trabalhar

a capacidade de produzir aquilo que se vê e de possibilitar a representação de outras coisas através do (re)conhecimento das formas (*ibidem*, p.85). Wang-Fô, por exemplo, dava a entender ou fazia com que Ling reparasse nos pormenores e formas das coisas de modo a que o discípulo parasse de evitar e ter medo delas. A busca identitária de Ling, Erich Sebastian Berg, *Adam bis* e de Meaume desenrola-se sobretudo no contacto e no confronto com o Outro. A aprendizagem com os mestres e figuras tutelares e a consequente transmissão de modelos motivam uma apreensão e uma procura do desejo desse Outro, ou seja, as personagens tendem e tentam tornar-se no objeto de desejo daqueles procuram reconhecimento. Notemos, a título de exemplo, numa entrada do *atelier portatif* do capítulo “La Chambre ursine” onde Erich confessa procurar o reconhecimento do seu antigo mestre:

Mes toiles seront protégées par une vitre et enfermées dans de lourds cadres dorés. L’art est avant tout artifice, disait le maître. (...) Le vrai regard, c’est celui du maître. J’essaie d’apprécier mes Rimbaud et mes Cathares à la lumière de ce regard. Celui de l’intraitable exigence. (Guillou, 2001, pp.227-228)

Apesar de se encontrar numa fase promissora da sua carreira, Erich questiona-se se Adam Van Johansen chegaria a ver as obras que fizera desde a sua saída abrupta da academia e, relembando-se das suas palavras e ensinamentos, tenta adotar o olhar crítico do mestre para avaliar o seu trabalho. Erich dá-se conta das semelhanças e afetividade que partilha com AVJ que, tal como a família (Ingrid, mas principalmente Véronique), se revelam como obstáculos para a sua criação artística. No entanto, dada a personalidade fragmentada de Erich, a obra deste refletirá a sua carreira fragmentada como sugere Ruivo (2008, p.117). Com o desenvolvimento da sua capacidade de representação, Erich tem a possibilidade de criar vários caminhos e reflexos da sua obra artística sobretudo durante as fugas identitárias. Mesmo que retorne à

sua identidade, tanto Erich como o público conseguem intuir a presença do autor das obras ainda que cada pseudônimo se pareça com uma individualidade singular com um conjunto de obras irreproduzível e pessoal.

Tanto a personalidade do artista como a possibilidade deste se reger por uma ideologia exercem influência no seu pensamento, comportamento e criação artística (Mukařovský, 1981, p.304). A obra de arte como um produto de vontade consciente do artista (*ibidem*, p.276) também contém em si elementos subconscientes da sua criação (*ibidem*, p.273) e embora a manifestação da sua personalidade nem sempre seja ativa (passiva ou omitida por uma ideologia por exemplo p.290), o princípio da unidade artística entre as suas várias obras é o próprio sujeito (*ibidem*, p.285). O caso mais transparente do nosso *corpus* é o de Zeus de *Lorsque J'étais une œuvre d'art* cuja personalidade egocêntrica e artificial se destaca pela obsessão da lei das séries – entendível pela sua visão estética e tratamento que dedica às suas mulheres. A violência subjacente à sua criação artística equipara-se à morte planeada a cada uma das suas mulheres e até a de *Adam* que, ao simular a sua morte como a pedido de Zeus, aceita ser mais uma das suas experiências, participando na construção e gradual consolidação da imagem do artista:

Pourtant je ne l'ai pas vécu douloureusement. Chacun de ces décès a fait partie de chaque histoire. Comme une touche artistique. Une touche définitive. Une manière de clore le récit et de le transformer en légende. Je me félicite d'avoir trouvé des femmes qui savaient, avec éclat, aussi bien entrer dans ma vie qu'en sortir. Elles avaient le génie de la mise en scène. (Schmitt, 2018, pp.57-58)

A indiferença e o desprezo pela sensibilidade destas mulheres, comparando a sua morte a uma etapa dos seus relacionamentos e sobretudo da sua criação artística, além de serem propositados, geram motivos de preocupação pela violência incitada ao mesmo tempo que dão indícios

da sua estética serial e violenta que envolveria *Adam* de uma forma traumática e quase que incontornável. O trauma (físico ou psicológico) ou os eventos traumáticos da vida da personagem poderão constituir um fator marcante na sua vida e criação artística e, embora Zeus não manifeste qualquer arrependimento ou dor procedentes destas mortes, *Adam*, pelo contrário, voluntariamente se coloca na posição destas vítimas. Apesar da carga que poderá exercer nas vivências, capacidades, atitudes ou momentos específicos que reativam a memória, o trauma poder-se-á revelar como um motor de expressão artística e um fator de crescimento individual que poderá permitir ao sujeito novas maneiras de lidar com acontecimentos semelhantes e eventos quotidianos. No final da narrativa, *Adam* acaba por se aceitar e à sua aparência que apesar de ser fora do comum, contém em si a sua história, erros inclusive, destacando os seus vários “nascimentos”, sendo que o último e mais afortunado, seria com a ajuda do outro artista, Carlos Hannibal:

Ma troisième naissance eut lieu sur la plage, devant le chevalet d'Hannibal, (...). Hannibal fut mon père, pas seulement mon beau-père, car il sut, en un instant, me charger du désir de vivre en me donnant le sens de l'émerveillement. (Schmitt, 2018, p.252).

Em *Terrasse à Rome*, Meaume que também sofrera uma desfiguração, é rejeitado pela sua aparência por Nanni, mulher que amava, que faz com que seja obrigado a sair de Bruges para não ser morto³⁴. Contudo, após um tempo na ausência de Nanni, o artista apercebe-se do quão a amava e, sendo ela a lhe rejeitar sobretudo devido ao seu rosto queimado,

34 Com a desfiguração do rosto de Meaume, Nanni ganha sentimentos contraditórios. Notemos, por exemplo, as suas intervenções quando vai avisá-lo para fugir de casa: “J’aimais l’ancien visage. Je suis triste que vous l’avez perdu.” (Quignard, 2014, p.24); “Parce que je lui ai dit que je vous aimais.” (*ibidem*); “Vous êtes devenu un homme vraiment hideux” (*ibidem*, p.25) e “Je voulais qu’il vous tuât. Maintenant je ne veux pas qu’il vous tue.” (*ibidem*).

a sua identidade pessoal e artística é abalada e a imagem ou recordações que tem dela ocorrem involuntariamente projetando-se (quase sob assombração) em diferentes momentos, incluindo nos seus sonhos, representações artísticas e mesmo nos seus pensamentos no fim da sua vida:

Moi je pense que je suis tout près d'avoir été vivant. Les ancêtres me visitent. J'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue. Elle aussi me visite. Elle est même devenue un jeune homme qui se jette sur moi dans l'ombre d'un arbre sur le mont Aventin. Le regard des autres me visite et m'étrangle tant j'ai honte. Je ne suis pas vraiment moi-même. C'est peut-être cela être fantôme? (Quignard, 2014, p.118)

Como vimos anteriormente, a única gravura em que Meaume se autorrepresentou apresentava-o com um chapéu a tapar-lhe o rosto. E, neste sentido, a estrutura da sua obra artística possui significações que ultrapassam o domínio da gravura. Ou melhor, que conferem uma dimensão profunda ao seu sentido (des)figurativo visto que as gravuras de Meaume representam, muitas vezes, elementos, eventos ou fragmentos da sua memória. No caso do seu retrato e do de Nanni, é possível compreender o impacto do evento traumático na sua perceção e realização artística.

Segundo Rüdiger (2015), o estudante que estuda arte e aprende a conhecer a sua sensibilidade artística ou qualidade sensível, eventual instrumento de trabalho, desenvolve a sua individualidade ao reunir um conjunto de características e qualidades que permite distingui-lo dos outros e compor a sua própria originalidade. A elaboração de uma nova linguagem – a da sua sensibilidade “capable de transformer le ressenti en une forme de dialogue avec le monde, en une approche esthétique” (*ibidem*, p.54), decorre da transformação da perceção do indivíduo que possibilita a construção da sua poética e autoridade, neste caso proporcionado pelo autor da obra literária investido na personagem-artista.

Assim, conforme Rüdiger (*ibidem*), além do próprio autor, a personagem-artista também procura elaborar um trabalho de compreensão entre si e o mundo que o rodeia, incorporando o espaço e, supondo que este é percebido por um corpo através de um processo complexo de objetivação pela sua “mise à distance”, permanece ativo no tempo, ou melhor, na temporalidade dilatada que a obra nos faz pensar no tempo presente (*ibidem*, p.57). À luz de uma escolha imaginária da memória, numa negociação entre o que é recordado e o que é eliminado (Buescu, 2013, p.13), a potencialidade de revisão e de contemplação do passado a partir do presente implica pensar no seu caráter inacabado até deformador (*ibidem*, p.18). É num encontro entre o *Autrefois* e o *Maintenant* que surge a eventualidade de a obra se tornar num lugar de heterotopia, isto é, a possibilidade de uma brecha temporal e dialética da experiência estética e da sua criação através de uma fenda ou ligação complexa com o tempo que parte da sua interlocução ou constelação, de acordo com o pensamento de Walter Benjamin (Rüdiger, 2015, pp. 58-59).

Segundo Helena Buescu (2013, p.19), a dimensão da presença numa obra – literária ou artística- procede da temporalidade complexa que advém do transporte do passado por meio de uma memória cultural – coletiva ou individual - que, por si só, funciona como uma forma *aproximada* de mediação na qual objetos históricos através de contextos particulares discursivos e processos mnemônicos que evidenciam a sua participação na construção da nossa posição social e pessoal no mundo. A intencionalidade de um autor ao conceber uma personagem-artística e ao construir a sua identidade permite o encontro ou a transversalidade com outras áreas do saber e da prática da arte que se revelam não só a partir do caráter recente da obra, mas também da sua inscrição involuntária e espontânea no passado. No próximo capítulo analisaremos alguns núcleos temáticos relacionados

com as experiências no espaço (lugares físicos e o contacto e convivências nesses mesmos espaços) e no tempo (através das éfrases ou descrições das obras-de-arte bem como alguns discursos em confluência) de modo a compreender a sua densidade significativa e a do próprio artista.

II

Texto e imagem : cumplicidades, diálogos e tensões

Para uma geopoética

Conhecer ou explorar as realidades geográficas em ficções literárias permite-nos não só atravessar diferentes territórios físicos e culturais, como também desenvolver algumas reflexões sobre a individualidade das personagens. Neste subcapítulo tentar-se-á relacionar os principais espaços, estruturas arquitetónicas ou paisagens e ainda algumas condições de observação de objetos das personagens-artistas com a construção de identidade(s) nas obras. Supondo o carácter cultural e até nacional das personagens em questão tentaremos perceber em que medida a delimitação do espaço e do tempo poderá contribuir para a formação da sua individualidade, bem como das representações da autoconsciência da personagem com base na organização ou estruturação da temporalidade dos romances e das novelas que expõem o tratamento do conjunto de relações (físicas,

afetivas, sociais, etc.) entre as personagens. Através destes aspetos, pretende-se elucidar e introduzir problemáticas relacionadas com a conceção e a natureza das obras-de-arte, sendo que algumas destas serão alvo de estudo no subcapítulo « Poéticas da écfrese » e recapituladas no subcapítulo « Discursos e Confluências » de modo a entender visões do mundo e confluências nos vários discursos relativos à identidade artística.

Tendo em conta o caráter transhistórico e transtemporal de certas cidades consideradas capitais da cultura ou da arte, a breve ou longa estadia dos artistas num espaço de longa tradição proporciona um marco importante para a sua figura autoral e as suas vivências sobretudo no que toca ao contacto com a diversidade e riqueza cultural de outros sítios além daquele que nasceu e viveu. Conforme Townsend (1997, p.30), a condição de observação está em função daquilo que se predispõe a ver, ou seja, através de modelos, conceitos ou paradigmas que formem a perceção sendo esta individual mas principalmente cultural, à semelhança do que fora aludido em relação à estética da receção. Neste sentido, é através do conhecimento de outras realidades, culturas e estéticas que a personagem reconfigura o seu olhar.

A maior parte das personagens em análise apresenta um histórico de sítios onde passou, sobretudo cidades conhecidas europeias mas também asiáticas (Roma, Paris, Bruges, Antuérpia, Tóquio principalmente), muitas entre as quais se encontram lugares de formação ou de aprendizagem que tornam possível traçar e formar um conjunto ou eixo de cidades que correspondem a um percurso tradicional investido de um determinado significado. Deste modo, iremos começar por dar atenção aos principais microcosmos que fazem parte do seu crescimento ou da inserção da personagem no seu contexto, desde lugares de formação escolar ou académica, ambientes domésticos e familiares, às paisagens ou sítios de

inspiração/criação, incluindo espaços em que se revelam como sendo parte do interior imaginário ou maravilhoso do artista. Nestes pequenos espaços (lugares de formação, habitação e ateliers, por exemplo) e nos macrocosmos (neste estudo, correspondem às cidades, capitais e países mencionados) tentaremos entender as tensões e cumplicidades que se elaboram a partir das diferentes consciências e discursos que se tecem na constituição destes universos.

Além disso, tentaremos perceber como o percurso individual dos artistas poderá ser enriquecido pelas viagens e experiências adquiridas na interação com outras personagens. De acordo com Helena Buescu (2013, pp.99-100), a viagem poderá corresponder a um signo de errância cuja configuração adquire um pendor mítico pelo afastamento e/ou perda de um eixo estruturador da vida e do mundo da personagem, seja de um lugar simbólico como o lar, o afastamento materno ou pelo desaparecimento de Deus³⁵. Pageaux e Machado (2001, p.44) indicam várias formas míticas da viagem que poderão dar conta da relação entre as personagens e o espaço-tempo: desde a iniciação, a procura e a evasão à reminiscência ou a referência a viagens passadas, bem como a libertação ou prisão simbólica e a revelação ou o conhecimento de um nível superior. Além disso, a função explicativa e reveladora do mito permite analisar as estruturas dos textos e, ainda relacioná-los confrontando, através da intertextualidade, os diferentes esquemas míticos (*ibidem*, p.101 e p.105) das obras. A viagem, como deslocação (individual ou coletiva) num espaço geográfico e no tempo, também permite a deslocação da personagem numa ordem social e cultural diferentes daquela que parte (*ibidem*, p.36), sendo que o viajante se

35 A título de exemplo, em *Les Sept Noms du peintre*, o período de isolamento de Erich correspondente ao capítulo “Crucifixus” é enunciado pela epígrafe seguinte: “«Eli, Eli, lema sabaqthani» ... «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m’as-tu abandonné?» Matthieu, 27, 46” (Le Guillou, 2001, p.350).

torna um testemunho de um determinado momento da história cultural de um país (*ibidem*, p.33). Relativamente à narrativa, os autores indicam vários fatores que moldam a experiência da viagem de um indivíduo a começar pelo ritmo (poderá ser uma viagem rápida, mais longa e que permita o redescobrimento) (*ibidem*, p.40), a velocidade (na relação com a imagem e o espaço) e ainda a possibilidade de descobrir ou esquecer o Outro (*ibidem*, p.41).

Entre vários aspetos que Pageaux e Machado (2001) apontam, a viagem implica ou decorre da interrogação sobre uma cultura permitindo a formação da imagem e da representação do Outro, contribuindo deste modo para as experiências e formação de pensamento dos viajantes. A imagem do Outro ou de um outro lugar poderão revelar a imagem do próprio indivíduo que olha e se debruça sobre estes (*ibidem*, p.21), tendo acesso a novas revelações sobre a relação que o Eu tem com o mundo sobretudo no confronto entre a realidade e as imagens e os discursos preexistentes no seu imaginário cultural e social. Nesse sentido, a temática ou a referência da viagem em obras sobre artistas poderá ser essencial para entender a perceção deste na medida em que a visita ou permanência em certos lugares, como Janet Beizer (2011, p.268) indica, participa na desmistificação do olhar e no impulso arqueológico (*ibidem*, p.267) que rege a atitude do viajante.

Em *Les Sept Noms du peintre*, o colégio de Ettal ou “l’univers clos du collège” (Le Guillou, 2001, p.72) provocava inicialmente em Erich melancolia e desconfiança visto que não conhecia ninguém naquele ambiente com dinâmicas e meios de educação bem diferentes das que levava até então sobretudo quando partilha esse espaço com pessoas da sua idade. A vida ritualizada marcada pelas aulas das várias disciplinas, das celebrações eucarísticas, da convivência “obrigatória” com

outros colegas e a adaptação lenta à rigidez³⁶ e ao método de ensino dos professores levaram Erich a isolar-se, procurando refúgio nos espaços da escola e até fugindo e permanecendo num abrigo na montanha quando um dos superiores o obriga a passar as férias em Rügen ou a permanecer no colégio:

On était loin soudain de tout espace civilisé. Plus de balise, de zone de coupe, pas d'empreinte humaine, pas d'ornière. (...) Erich Sebastian n'avait aucune idée de l'endroit où il pouvait être. (...) Malgré la pénombre, Erich Sebastian crut discerner sur la façade des figures grimaçantes, des faux, des crânes, des squelettes, des torsos décharnés, de tibias et des maxillaires entraînés dans une danse cosmique. Il recula, rempli d'épouvante. C'étaient des frasques naïves, colorées et précises, d'un réalisme sauvage." (Le Guillou, 2001, pp.50-51).

O refúgio na montanha permite não só uma movimentação mais libertadora para Erich como também estimular, a partir dos vários ruídos e de elementos da paisagem pouco delineados pelo escuro da noite, a sua imaginação e experienciar sensações bem diferentes das do colégio, espaço civilizado onde teria de absorver as normas e as regras de conduta moral e social, estando interdito a alguns espaços e a certas ações dentro do colégio. Apesar de se tratar de um espaço de aprendizagem, sendo um colégio interno, a dinâmica entre os rapazes baseava-se nos pactos de amizade, nas invejas que levam a rivalidades e nas competições para obter os melhores resultados. Por outro lado, os rituais de celebração e as missas, com o seus procedimentos e decoração, fascinaram Erich desde o momento que entrara no colégio:

36 Note-se, por exemplo, a conversa do prior com a mãe de Erich na sua primeira ida a Ettal: "À Ettal, une scolarité bien menée dure sept ans. Dieu a mis sept jours pour créer le monde. Nous avons besoin de sept années pour faire un homme." (Le Guillou, 2001, p.39).

C'était l'heure de l'office. Des cloches sonnaient à tous les étages. (...) Erich Sebastian se glissa dans un groupe pour fuir la compagnie du paysan mutique. Tous se tassèrent sur de modestes bancs de bois, sous la grande coupole. Les élèves avaient le privilège de suivre l'office dans le chœur, (...). Les frères entraient, rigides vêtus de noir. Leur premier geste fut d'aller s'incliner devant l'image miraculeuse, une Madone talismanique posée au-dessus du tabernacle. L'Épervier au monocle d'or allait parmi eux, en sandales, comme un simple moine. La perfection du rite et la beauté des chants séduisirent Erich Sebastian. (Le Guillou, 2001, p.43)

É na contemplação deste lugar, dos seus objetos e rituais que Erich começa a procurar a vertente estética, artística ou arquitetural dos ambientes. De acordo com Vicens (2008, p.15), as ideias que surgem relacionadas com a imagem deste espaço espiritual permitem a Erich identificar-se com a sua própria natureza, sobretudo a interior. Como explica a autora, esta e outras imagens como o armário secreto do prior e o altar da virgem negra, seriam posteriormente reinvocadas ou reaproveitadas nas suas obras-de-arte (*ibidem*, p.18). Além do misticismo e da dimensão reveladora que o espaço religioso de Ettal proporcionava a Erich, quando este é obrigado a ficar com o seu avô no forte de Rügen descobre um ambiente igualmente revelador e da ordem do sagrado e do numinoso, mas também do terror e do fascínio, que provoca em Erich uma “mélange de peur et d'émerveillement” (Le Guillou, 2001, p.55).

Durante a noite de Natal, em vez de irem à missa, Karl dá a conhecer ao seu neto, através de uma liturgia íntima, os seus antepassados e a sua ligação com o mar e a morte, revelando, através de uma espécie de ritual de iniciação, os valores e aquilo que é venerado pela família Berg. O forte é, por essa razão, não só um espaço enigmático que contempla o misticismo da ilha, mas é também uma espécie de museu ou galeria que condensa em si a linhagem, o passado e a honra

da família Berg que só é dada a conhecer a Erich por meio de interação com este espaço. Se inicialmente o jovem sentira alguma desconfiança em relação ao parente e ao sítio onde iria passar o Natal, após conhecer a sua família através dos quadros expostos no corredor do forte e a confirmação de que se integrava na família pelo avô, Erich acaba por adquirir uma noção de pertença naquele espaço. Tanto a geologia da ilha como a arquitetura do forte evocam em Erich imagens associadas ao espiritual³⁷: enquanto que a paisagem constituía uma decoração de “cathédrale erratique” (Le Guillou, 2001, p.59), algumas das divisões do forte se revelam a Erich “comme au plus secret d’une pyramide” (*ibidem*, p.76). Mais tarde, tanto Karl Berg como Korbs pedem a Erich para desenhar brasões relacionados com a representação do forte e das cerimónias de Ettal, reforçando assim, a inclinação vocacional de Erich como artista.

No início da novela “Comment Wang-Fô fut sauvé”, é-nos explicado que Ling, o discípulo, “n’était pas né pour courir les routes au côté d’un vieil homme qui s’emparait de l’aurore et captait le crépuscule.” (Yourcenar, 1981, pp.11-12), no entanto, sabe-se que na maioria da narrativa Ling e Wang raramente se encontram um sem o outro. O jovem que antes frequentara casas de chá só para se enquadrar na moda, sempre vivera na mesma casa, “une maison d’où la richesse éliminait les hasards” (*ibidem*, p.12). E, como vimos anteriormente, a perceção de Ling encontrava-se condicionada por aquilo que não conhecia como é sugerido no seguinte excerto: “Cette existence soigneusement calfeutrée l’avait rendu timide: il craignait les insectes, le tonnerre et le visage des morts.” (*ibidem*). No entanto, quando conhece Wang-Fô numa taberna, Ling deixa de ter medo da tempestade e a caminho

37 A propósito da paisagem, segue-se a sua descrição: “La falaise ravinée, les grottes, les racines des arbres dans les balafres de craie, tout cela composait un décor de cathédrale erratique.” (Le Guillou, 2001, p.59).

de casa com o mestre, repara e tem consideração pelas formas e cores de objetos que nunca tinha reparado. Ao adquirir uma nova percepção perante coisas que lhe assustavam, graças a Wang-Fô e às suas lições, Ling esvazia e vende gradualmente os pertences da sua casa. Conseguindo assim desfazer-se do valor material, parte com Wang-Fô aos caminhos do reino de Han onde Ling continua a aprender; aspeto que, por sua vez, contrasta com a ideia inicial da incapacidade ou improbabilidade de este se tornar discípulo do velho pintor. Vivendo como mendigo e mudando de pousada constantemente, à semelhança do mestre e do discípulo, Cornélius Berg, protagonista da última novela (ocidental), não é tão bem recebido pela sociedade e, tendo em conta que viajara imenso antes de se instalar em Amsterdão, encara e relembra essas realidades como lugares longínquos de si e do homem em geral: “Dans la triste rue d’Amsterdam, il rêvait à des campagnes tremblantes de rosée, plus belles que les bords de l’Anio crépusculaires, mais désertes, trop sacrées pour l’homme.” (Yourcenar, 1981, p.141). Por contraste com os países “poudreux de soleil” (*ibidem*, p.140), à maior parte das referências relativas ao lugar de estadia ou da rotina - a cidade de Amsterdão, o ambiente e a própria rotina do artista no seu sótão e nas tabernas - sucedem descrições ou sugestões da humidade (de objetos, de comida) e do aspeto decadente e melancólico que Berg nota na cidade.

Tal como a maior parte das categorias da narrativa de *Terrasse à Rome*, o tratamento do espaço está diretamente relacionado com a identidade incerta e inacabada do protagonista. Como vimos anteriormente, no capítulo inicial da obra, bem como noutros (Capítulos VII, XVIII, XLV), são enumeradas um conjunto de cidades que constituem lugares de passagem ou de aprendizagem artística para Meaume. Entre os vários espaços mencionados só alguns desses são palcos de ação, os restantes surgem normalmente em conjunto, como se de um

catálogo da sua vida afetiva e profissional se tratasse. Neste sentido, a repetição da enumeração e a dimensão cultural e simbólica dos sítios por onde passa contribuem para o traçar do perfil psicológico e físico do gravador que, apesar de continuar a exercer a sua atividade e criação artística, encontra-se numa constante busca de algo, possivelmente do preenchimento afetivo e físico que Nanni lhe traria. Apesar da maior parte da ação da narrativa se passar em Roma, é em Bruges que se dá a intriga que faz desenrolar o conflito interior (e físico) de Meaume. Num dos encontros secretos com Nanni, ambos foram surpreendidos por Vanlaere, noivo desta, que queimara o rosto de Meaume com ácido nítrico. Após ter recebido a carta de Nanni – na qual critica e rejeita o retrato que faz dela e estabelece o fim da relação –, Meaume vê-se obrigado a sair de Bruges não só porque era perseguido, mas também porque Nanni o rejeitara, sobretudo pela sua nova aparência. A certo ponto, Meaume percebe que a sua desfiguração facial poderia indicar que os outros³⁸, e até ele próprio, não o reconheceriam, e apesar de se revelar uma oportunidade durante a sua fuga, implicaria uma parcial perda da sua identidade, supondo que o perfil físico e especialmente o rosto são dos principais fatores de identificação visual de um indivíduo.

Ao contrário desta revelação inesperada e traumática de Meaume, Tazio Firelli, ao aceitar a proposta de Zeus, procurava uma nova aparência, mesmo quando se deparava com os indícios da estética monstruosa do artista pela decoração da sua casa. “L’Ombrillic” que se encontrava no centro de uma colina com um caminho em forma de espiral e cuja descrição se rege pelo luxo e extravagância - traços também evidenciados por Tazio quando observava o físico de Zeus na falésia - contemplava uma decoração e imensas

38 Como indica na seguinte citação: “Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître.” (Quignard, 2014, p.25).

obras-de-arte da ordem do estranho e do perverso: “statues mi-hommes mi-animaux”, fotografias de Zeus “reproduites à l’infini” (p.16), “femmes torturées et étirées” (Schmitt, 2018, p.17) que ao longe se parecem com conchas e caracóis, entre outros aspetos. Num plano simbólico, estes objetos e indivíduos com desfigurações físicas representam o tipo de projeto que Zeus idealizava para Tazio e embora o jovem não o note, a sua sensação de mal-estar decorria da sua incerteza ao aperceber-se da dimensão invulgar e intensa deste ambiente artificial: “Décidément, une seule chose ne trouvait pas sa place sur les murs de cette demeure: la mesure.” (*ibidem*, p.17). Por outro lado, quando avista Carlos Hannibal e Fiona na praia, o ambiente que é sugerido é proporcionado por um enquadramento em *mise en abîme* de um espaço natural que se forma, aos olhos de *Adam*, como um outro quadro além daquele que Hannibal pinta. Após as múltiplas transformações no consultório do Dr. Fichet e a rotina opressiva a que se submetia, tanto as novas personagens como o novo ambiente proporcionam a *Adam* uma escapatória ainda que por breves instantes e que por sua vez corresponderia a uma nova etapa e perspetiva na sua vida. Contudo, como veremos, o jovem só se convencerá que a presença e a relação com Zeus, provocara em si uma visão tóxica de si próprio e uma crença idealizada neste artista que só irão mudar após o seu caráter manipulador se revelar durante o episódio da exposição em Tóquio. Em quase todos os espaços físicos do romance, *Adam* encontra-se aprisionado por barreiras físicas e pelo contrato com ecos faustianos.

Em “Comment Wang-Fô fut sauvé”, os dois protagonistas gozavam inicialmente de liberdade de movimentação no reino de Han. No entanto, há uma reviravolta a nível da trama que dá lugar a um novo espaço, desconhecido por ambos. São então capturados pelos soldados do Imperador de Han, ficando detidos no seu palácio cuja descrição, como se segue, sugere

o poder e grandeza do governante: “Tout se concertait pour donner l’idée d’une puissance et d’une subtilité surhumaines, et l’on sentait que les moindres ordres prononcés ici devaient être définitifs et terribles comme la sagesse des ancêtres.” (Yourcenar, 1981, p.17). Além disso, a disposição e as formas das divisões do palácio evocam uma ideia de harmonia entre o humano e a natureza de acordo com a filosofia taoista: “Les soldats firent franchir à Wang-Fô d’innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir.” (*ibidem*). A arquitetura e a planta do palácio, além de evocarem a meditação, prática que carece de silêncio e a ausência de distrações, sugerem um percurso simbólico da alquimia taoista recorrendo a elementos complementares e a princípios espirituais para dar forma às salas que Wang-Fô e Ling percorrem até chegarem ao Imperador de Han. A caracterização desta personagem, como um ser inalcançável e poderoso, é também viabilizada pelo destaque da função pragmática da arquitetura do palácio cuja prioridade seria a não interrupção da sua meditação, como se nota nas seguintes passagens:

Mais aucune [fleur] n’avait de parfum, de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fût troublée par les bonnes odeurs. Par respect pour le silence où baignaient ses pensées, aucun oiseau n’avait été admis à l’intérieur de l’enceinte (...). Un mur énorme séparait le jardin du reste du monde, afin que le vent (...) ne pût se permettre de frôler la manche de l’Empereur. (Yourcenar, 1981, pp.17-18)

Segundo Levenson e Schurmann (1971, p.117), tanto o taoísmo como o confucionismo conviviam no quadro social e constavam no panorama da cultura de elite da China durante a Dinastia Han. Ao referir o Imperador como “Dragon Céleste” é possível reconhecer, conforme o taoísmo filosófico, a figura do dragão como o símbolo do Tao, uma

força ou potência cósmica impossível de ser domada pelo homem, de acordo com os autores (*ibidem*, p.128). Como veremos no subcapítulo «Discursos e Confluências», a simbologia do palácio refletirá em parte a perspectiva do imperador em relação à natureza e à alquimia (taoista) cujo exponencial, a seu ver, seria a imortalidade e, ainda permite traçar um contraste com o percurso de Ling como discípulo e de Wang como pintor e sábio.

No caso de *Les Sept Noms du peintre*, Erich após ser expulso do colégio de Ettal, numa longa viagem, chega a Antuérpia onde esperava aprender pintura na academia do mestre Adam Van Johansen. Após um percurso quase espiritual e de autoconhecimento, ao ter passado em lugares que há muito esperava visitar, alguns deles referidos ou explorados na literatura que lia em Ettal, como o vale de Semoy do poema de Rimbaud (“(...) dans laquelle coule la rivière de cassis du poème. J’ai dormi sur ses rives”, Le Guillou, 2001, p.137), Erich ganha alguma autonomia que contribuirá para a sua entrada na academia. Além de se tratar de uma nova realidade cultural e social, Erich também passa por um processo de adaptação ao novo lugar de aprendizagem. O modelo de ensino da academia baseava-se no trabalho contínuo e na variedade de habilidades técnicas e experiências a adquirir enquanto aluno de pintura. Como não conhecia ninguém, Erich foca-se completamente em aprender, tendo pouco contacto com os seus colegas também devido à arquitetura da academia que dificultava o encontro entre os alunos. Contudo, a nível de criação artística haveria uma maior liberdade sobretudo na escolha do tema dos trabalhos finais. Além disso, nesta etapa Erich é livre de sair das instalações da academia e dos dormitórios e, por recomendação do mestre, o jovem procurava conhecer e contemplar a cidade de Antuérpia de modo a incorporar a sua essência na sua arte: “Il était devenu un marcheur anonyme qui portait en lui

toutes les couleurs et les trésors d’Anvers. (...) Un désir le taraudait, une filiation aussi. Il voulait peindre, saisir l’énigme des corps. Il n’avait plus de famille.” (Le Guillou, 2001, pp.159-160). Entre vários lugares, Erich visita regularmente museus e catedrais cujas obras-de-arte (de Rubens, Bruegel, Patinir e outros com temas eucarísticos) contempla, passeia pelos portos observando os barcos pelo rio que despertam em si “un désir de large et d’infini” (*ibidem*, p.159).

A relação com o seu mestre Adam Van Johansen, como Vicens aponta (2008, p.19), cede a uma ambivalência afetiva em que o identifica, ainda que possa ser inconscientemente, como um pai simbólico, decorrente da ausência paternal e maternal, bem como pela figura tutelar que representa ao se inscrever na academia. Gradualmente, para Erich, a cidade de Antuérpia e o mestre AVJ despertam em si um fascínio graças à sua dimensão misteriosa, sobretudo quando desconfia, juntamente com os outros alunos, que fora este a conceber a catedral e a cripta da Antuérpia³⁹. Deste modo, a caracterização imaginária e simbólica da cidade e do mestre revelam-se a Erich como inseparáveis:

L’Anvers délirante et mythique qui croissait dans la rêverie d’Erich Sebastian avait pour centre la gigantesque cathédrale levée à la rencontre des flots, arche, tabernacle du Secret. Et le Secret était inséparable de la figure de celui [AVJ] qui la nuit marchait par les galeries et les coursives de la cathédrale, nyctalope, en manteau de loup, à la tête d’une confrérie de sacrificateurs d’hosties. (Le Guillou, 2001, p.179)

A presença de uma sociedade secreta nessa mesma catedral em que AVJ parece fazer parte como padre da Tradição, demonstra aspetos mais desconhecidos ao conhecimento comum da cidade e principalmente do mestre que se

39 “On dit en riant que c’est lui qui a bâti la cathédrale. Il connaît tout. Les pigments des peintures, les pierres, l’emplacement des tombes, la symbolique des motifs les plus secret.” (Le Guillou, 2001, p.178).

manifestam normalmente como elementos de revelação para o jovem aprendiz. De acordo com Mário Avelar (2018, p.400), o espaço da igreja, graças aos signos religiosos e às representações de narrativas, pode surgir como um instante mnemónico de representações. Este efeito, poderá decorrer da meditação sobre o tempo que é suscitada pela arte, convocando o sagrado através de representações pretéritas (da história bíblica, por exemplo) mas também evocando experiências ou vivências pessoais passadas, surgindo assim como “instante biográfico” igualmente (*ibidem*, p. 400 e p.417). Seguindo este raciocínio, é possível evidenciar tipos de tensões do sagrado e do mito a propósito da identidade e da formação de uma lenda nas personagens Erich e AVJ, nesta passagem por um solo mítico (*ibidem*, p.419). À semelhança dos rituais da *Maison des cerfs et des morts*, Erich explora a catedral à noite, indo até ao subterrâneo onde observa a galeria da sociedade secreta e adiciona à sua coleção de objetos, crânios e ossos da cripta crendo na sua carga mística e inspiracional:

Le secret était au bout de ces incurvations, de ces coudes, de ces boyaux calcaires tapissés de formules et d'inscriptions ésotériques. Il y avait des bases de colonnes tronquées, des autels, des pierres, des cuves, des cercueils de tuf. Des ossements, des crânes. (Le Guillou, 2001, p.162)

Este espaço, como lugar de revelação ou “fluido solo onde a palavra desvenda o sagrado quando vai ao encontro da imagem” (Avelar, 2018 p.405) serve de exemplo principal aos espaços sagrados com os quais Erich se identifica (por uma questão estética ou esotérica) e cujos objetos e ornamentação funcionam como dispositivos de reflexão ou contemplação, tal como acontece quando revisita Ettal com a sua mãe e reavive a sua memória enquanto criança, desvendando um inconsciente julgado perdido como se de um palimpsesto tratasse: “On ne quitte jamais ses paradis, ses lieux de révélation. Tout un faisceau de capillarités secrètes nous relie

aux êtres, aux villes, aux lieux qu'on pensait avoir quittés avec la brutalité d'une brisure." (Le Guillou, 2001, p.327). Com a morte do mestre, Erich ao ler o seu testamento, depara-se com um legado de saberes ou de ensinamentos, sendo que um deles corresponde a este tipo de percepção de alguns espaços, cujas simbólicas se irão manifestar ao longo do seu percurso: "Trois lieux pour comprendre le mystère de la viande humaine: la cellule de moine, la prison, la chambre d'hôpital. Quelque fois l'atelier du peintre." (Le Guillou, 2001, p.290).

Em *Terrasse à Rome*, os lugares em que Meaume, o gravador, passa são normalmente por ele representados. Nesta perspetiva, os principais sítios com uma dimensão reveladora para Meaume seriam a falésia, mais concretamente, abaixo do Golfo de Salerno e o terraço de Roma, onde habita durante algum tempo e grava "images du paradis" (Quignard, 2014, p.33), de acordo com Grüneghagen. Como exploraremos mais adiante, o caráter transtemporal desta cidade possibilita um encontro entre o passado e o presente, aspeto que Meaume ressalta numa conversa com Claude le Lorrain, pintor seu amigo com quem aprende a gravar paisagens: "Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles." (Quignard, 2014, p.107). Além disso, é onde o gravador mais tempo passa a criar, nomeadamente, as gravuras noturnas, a coleção escandalosa de 1650 e as temáticas eróticas "où il rêvait d'aimer" (*ibidem*, p.27).

Por oposição aos lugares de civilização, a natureza constitui-se como um dos elementos de conceção divina, tal como os indivíduos e os animais ("Je pense que les lieux naturels sont des animaux comme nous.", Quignard, 2014, p.33). Para Meaume, a figuração da natureza passa pela representação daquilo que evoca as suas origens e as várias formas pelas quais esta se manifesta:

C'est la matière qui imagine le ciel. Puis c'est le ciel qui imagine la vie. Puis c'est la vie qui imagine la nature. Puis la nature pousse et se montre sous différentes formes qu'elle conçoit beaucoup moins qu'elle les invente en fourgonnant dans l'espace. Nos corps sont l'une de ces images que la nature a tentées auprès de la lumière. (Quignard, 2014, p.34)

Neste excerto, também é possível traçar um paralelo com a percepção dos gravadores no aproveitamento do espaço (da placa) ao criar contrastes e sombras na gravura. Segundo Gellée (ou le Lorrain) : “son génie n'avait pas le sentiment de la couleur.” (Quignard, 2014, p.32), sendo que a forma e o relevo das figuras e das paisagens representadas seriam os elementos pictóricos com os quais teria mais minuciosidade a retratar, com a ajuda, por exemplo, do reflexo da luz solar ou noturna nas superfícies e faces como na altura em que se encontrava num vale com Abraham Van Berchem, onde fora “esconder o seu rosto” como é referido no primeiro capítulo da obra, tempos antes de chegar a Roma. Numa conversa com Marie Aidelle, Meaume parece explicar a origem de uma placa que representava a sombra de uma grande falésia que na verdade representava o céu, contemplado por Abraham e pelo gravador numa viagem de barco antes de chegar a Quend:

Nous regardions la falaise si blanche et haute qui se perdait dans le ciel blanc. Nous étions juste au-dessous. La falaise lançait sur nous l'immense nuit de son ombre. Au-dessus, là où se découpait la crête, la lune, avant que le soleil fût couché, scintillait. Il y a dans le monde des endroits qui datent l'origine. Ces espaces sont des instants où le Jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu. C'est la trace de la force primordiale plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie, aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois. (Quignard, 2014, pp.70-71)

O céu, figurado como uma falésia, é para Meaume um dos lugares que suscita uma reflexão entre o espaço e o tempo,

remetendo para a questão das origens ou de um passado remoto cuja presença divina se prolongou e se manifesta sobrepondo-se acima da ação e da existência do homem e da natureza. A perspectiva intercalada entre o céu e a falésia, a partir da visão das personagens, coloca estes elementos num mesmo patamar: o indivíduo vê simultaneamente a grandeza e a capacidade criadora de uma potencial entidade divina enquanto se depara com a sua mera condição, como um dos vários produtos dessa criação. Em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, quando procura deixar vestígios seus para simular a sua morte, *Adam* volta à falésia Palomba Sol onde outrora se queria suicidar. Através da descrição do mesmo espaço em diferentes momentos, o primeiro viabilizando naquele espaço uma solução e o segundo assinalando o perigo, é possível notar a evolução psicológica e mental da personagem ainda que a sua estadia em Ombrillic e no consultório do Dr. Fichet condicionasse a sua perspectiva enquanto ser humano pois, como já foi referido, considerava Zeus um artista digno de confiança e uma pessoa com boas intenções (“Bienfaiteur”), dedicando-se por isso ao cumprimento dos seus pedidos e desejos na realização de si como obra-de-arte.

De menor dimensão, mas numa esfera mais privada, o atelier de um artista também se pode apresentar como um lugar de revelação. Com exceção de Carlos Hannibal de *Lorsque J'étais une œuvre d'art* e de Wang-Fô de *Nouvelles Orientales*, os restantes artistas possuem um ou mais ateliers que funcionam como zona de trabalho, mas também como espaço espiritual onde as suas ideias e técnicas são elevadas ao ponto da sua imaginação e dimensão mais profunda, sem limitações ou restrições por parte de alguém. Erich, durante a temporada na Antuérpia, transforma o seu quarto num atelier, ou melhor, num “sanctuaire interdit” (Le Guillou, 2010, p.188) onde progressivamente delineava o que pretendia apresentar como *chef-d'œuvre*. Como artista independente, depois da academia,

Erich adquire um atelier próprio (de la Folie-Regnault) e a sua esfera privada, conforme Vicens (2008, p.21), começa a delinear-se sobretudo pela dimensão imaginária do artista, associando cada vez mais os seus modelos e pessoas influentes no mundo da arte a esse regime mais íntimo, enquanto que os seus familiares e restantes personagens pertenciam, sob esta ótica, ao regime do real e de uma esfera mais pública.

A relação entre a literatura e outras artes configura também um espaço propício à criação ou à recriação. Recorde-se por exemplo a *Chambre Ursine* de Gregor Issenko, livro que Erich faz questão de comprar (“Il connut l’extase, apprit des poèmes par coeur”, Le Guillou, 2001, p.234) e cuja explicação para o seu significado procurava com o próprio poeta ao que este responde: “Un jour vous peindrez la Chambre ursine. Vous êtes sur la bonne voie...” (*ibidem*). A partir da leitura de Gregor Issenko, excertos que são destacados a itálico na obra, é possível entender uma dimensão íntima, enigmática marcada pelo regime noturno deste espaço ou quarto:

Chambre Ursine, quelque part sous les cimetières, dans l’élui des nécropoles. Quelque part, au très vif de la nuit, comme le lieu du Secret./ Sous de marécages (...) fossilisées, sous Paris peut-être, cette chambre, comme un sanctuaire ou un atelier d’artiste, (...). (*ibidem*, pp.234-235)

Esta questão reinvoca o mundo imaginário que criara em criança, durante a escolaridade em Ettal, “la Sébastianie”, que servira como um espaço de imaginação e fantasia durante a solidão e que, segundo Vicens (2008, p.73), poderá ser um dos indícios do seu tipo de relação com o mundo real e dos seus problemas mentais posteriores.

A propósito de *Terrasse à Rome*, Bikulèius nota algo idêntico. É explicado que é a partir do contraste entre gravura e pintura ou entre o preto e as cores que se forma o da realidade e o do sonho: “Il est intéressant que le réel ne présente pas un

grand intérêt au graveur Meaume, car la vérité de son âme est exprimée par les rêves. Et seulement ces images oniriques aident à régler le chaos du monde réel.” (Bikulèius, 2007, p.157). Os sonhos, como fragmentos ou traços da memória involuntária, revelam-se como prolongamentos do espaço e do indivíduo onde Meaume revive sensações e memórias, principalmente de Nanni. Contudo, a dimensão obscura do sonho é realçada por Meaume numa conversa com Claude le Lorrain: “« (...)Parfois même la nuit suffit, plutôt que le rêve qui rend présent à l’âme ce dont elle manque ou ce qu’elle a perdu.»” (Quignard, 2014, p.39). Após a rejeição de Nanni devido à sua desfiguração, Meaume admite que fora a única mulher que realmente amara e daí, no romance, haver capítulos que reinvoquem a memória que este tem dela sob diferentes perspectivas e emoções. Note-se um dos quatro *propos* de Meaume, dedicado a Nanni:

L’amour consiste en des images qui obsèdent l’esprit. S’ajoute à ces visions irrésistibles une conversation inépuisable qui s’adresse à un seul être (...). Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l’intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même d’une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. (Quignard, 2014, p.36)

Para Meaume, os sonhos ou as imagens oníricas que tem de Nanni embora se revelem quase como assombrações da sua ausência, funcionam como dispositivos de organização e entendimento da vida real e, ainda, da construção do próprio amor e da relação que forma com a sua própria imagem. E, como vimos no parágrafo anterior, neste regime é um narrador onisciente que dá conta do processo narrativo do sonho de Meaume, no entanto, é a partir da própria personagem que a ordem do sentido e da forma das imagens dominantes (ainda que possam surgir fragmentadas) se figura na mente do leitor como experiência real do protagonista. Também como fora visto, a estrutura temporal da narrativa corresponde a

uma descontinuidade ou fragmentação (dos episódios e dos diferentes fios narrativos que se tecem com as várias vozes que formam linhas de pensamento distintas sobre a mesma e principal personagem), em que os episódios oníricos, além de poderem ser explicativos, poderão ser indicativos da vontade, dos desejos ou preocupações mais desconhecidas de Meaume. Além disso, tratando-se de um subgénero cuja dinâmica, de acordo com Bikulèius (2007, p.156), visa uma espécie de biografia da vida e obra de Meaume, contrasta com a sua construção fragmentária em que o sonho torna um evento de origem traumática presente e por vezes, com uma dimensão mais real da vida e da interioridade do protagonista que outros episódios.

À exceção dos espaços imaginários, existem espaços físicos em que as personagens tendem a se refugiar ou isolar, mesmo que ainda se sintam na necessidade de ter contacto social. Notemos quando Erich de *Les Sept Noms du peintre* passa uma temporada nos “Royaumes du Nord”, quando se instala num velho presbítero entre a Irlanda e a Grã-Bretanha, num ambiente rochoso (Royaume de l’Arrée). Correspondendo a um novo capítulo cujo subtítulo se denomina “(notes intimes)”, esta nova etapa na vida do pintor corresponde a uma nova identidade, ficando conhecido como Huel Goat ou Bastien. Sendo um novo habitante neste espaço, Erich é normalmente olhado com desconfiança, entrando nos lugares públicos na condição de intruso ou de profanador (“*celui du presbytère*”, Le Guillou, 2001, p.277). Na Irlanda “sous le signe de la dépense lyrique” (*ibidem*, p.282), assinava Orber ou Autessier, não se confinando à representação de cruces e crânios, mas também à ascese da paisagem (da Calçada dos Gigantes em Irlanda mais concretamente). Do ponto de vista da caracterização do Norte feita por Erich, é possível assinalar aproximações entre este espaço e o fascínio⁴⁰ que conserva pelo seu antigo mestre

40 Note-se, a título de exemplo, até o interesse pelo nome do mestre

AVJ: “J’étais heureux que ce peintre fût né enfin, ce peintre né sous le signe des traditions du Pôle, de la lumière des glaces, des cairns d’Artus et de Mève.” (*ibidem*, pp.284-285). Neste sentido, estes aspetos conferem um percurso singular à carreira artística de Erich, erguendo uma conjuntura da qual se vai formando uma lenda.

Um outro marco na vida de Erich que influencia a sua perspetiva da vida e até da criação artística é quando viaja até ao Japão⁴¹ onde conhece imensos templos, rios sagrados e arquiteturas miraculosas cujas formas remetem para simbologias, narrativas antigas e míticas e princípios da meditação e do autoconhecimento. A partir das descrições e pensamentos do protagonista verifica-se que a constituição destes templos reveste-se de uma dimensão simbólica que sugere uma espécie de materialização da vida ou do ser humano, como ocorre com o Pavilhão de Ouro cujos andares possuem nomes e traduções poéticas que captam a atenção de Erich: “Carré de l’Eau de Vérité, Grotte de la Rumeur Marine, Haut de la Conclusion” (Le Guillou, 2001, p.426). Noutro templo em Byôdô-in, além da sugestão de uma estrutura semelhante a um tríptico, as metáforas que o descrevem decorrem de uma comparação com a natureza e

cuja ressonância enigmática em Erich contribui para a construção da imagem do seu mestre, sendo o norte ou o nórdico um traço constituinte da dimensão enigmática do mestre: “Le nom du maître le fascinait, avec ses consonances de fjord, de glacier, d’étoile Polaire.” (Le Guillou, 2001, p.154).

41 A descrição das paisagens e as sensações sentidas por Erich durante a sua viagem pelo Japão remetem para os episódios em que Erich encontrara-se em segredo com AVJ no seu pavilhão japonês e para a descrição deste espaço íntimo do mestre: “Il y avait des pontons, des nénuphars, des espaces de gravier et de sable, des tortues. (...) Erich Sebastian préférait le pavillon à l’appartement blanc. De l’intérieur on entendait plonger les canards. Les tortues venaient paresser la sur la terrasse. La nuit, on percevait le bruissement des oiseaux, la respiration des eaux.” (Le Guillou, 2001, p.182).

elementos simbólicos para a cultura japonesa: “Le temple, avec son corps central et ses deux bâtiments latéraux, avait l’élégance d’un oiseau en vol, un phénix des lotus et des eaux. Il émanait de l’ensemble une conjoction de beauté et de fragilité.” (*ibidem*, p.450).

A *landscape* e *soundscape* conferem igualmente uma dimensão espiritual ao ambiente japonês. Erich, ao frequentar e ao ir conhecendo as histórias dos lugares, vai absorvendo princípios da meditação e das filosofias japonesas e começa a perceber estes espaços de modo diferente: “Depuis qu’il avait tracé le signe dans le sable du Nanzen-ji, il était habité par l’impassibilité. Il allait sur le monde comme sur un piédestal de lotus. Il savait que le grand phénix d’or veillait sur lui.” (Le Guillou, 2001, p.450). A partir da observação da paisagem e do templo, Erich imagina, através da animação da estátua e da fénix, a levitação dos elementos que os constituem: “Il lui semblait, lorsqu’il fermait les yeux, que le Byôdô-in rompait toute ammarre avec le monde réel et dérivait. Amida, le phénix, les ailes latérales, tout glissait sur les eaux, entre les lotus et les crépitements de l’averse.” (*ibidem*).

Este episódio em *Les Sept Noms du peintre* faz-nos recordar o desfecho de “Comment Wang-Fô fut sauvé”, onde Wang, após ser obrigado a terminar uma antiga tela pelo Imperador, se perde e é salvo no interior da sua obra, como explica Yourcenar (1981, p.149). De acordo com Levenson e Schurmann (1971), a representação da paisagem chinesa leva o indivíduo à cena natural retratada pois através da arte, a natureza deverá ser “taoistically absorbed” (p.112). A identificação com a natureza nesta filosofia corresponde à omissão do *self* e os autores explicam mais adiante: “That is why Chinese aesthetics, with their importante Taoist component, prompt the viewer to lose himself in the picture.” (*ibidem*, p.112). Neste sentido, a tela revela-se como um espaço

(ilimitado, neste caso)⁴² e cuja representação da natureza se revela como um espaço alternativo ou prolongado do mundo terrestre que corresponde ao palácio do Imperador onde este e as restantes personagens envolventes se mantêm:

Et il aida le maître à monter en barque. Le plafond de jade se reflétait sur l'eau, de sorte que Ling paraissait naviguer à l'intérieur d'une grotte. Les tresses des courtisans submergés ondulaient à la surface comme des serpents, et la tête pâle de l'Empereur flottait comme un lotus. (Yourcenar, 1981, p.25)

Como veremos mais a fundo no subcapítulo “Poéticas da écfrase”, à medida que o pintor continua concentrado em acabar o quadro, os elementos que pinta surgem na vida real. Além de haver uma gradual mudança na *landscape*, a *soundscape* acompanha o processo da pintura de Wang: se inicialmente “Le silence était si profond qu'on eût entendu tomber des larmes.” (Yourcenar, 1981, p. 25), após ter pintado uma barca na qual surge a silhueta de Ling : “La cadence des avirons emplit de nouveau toute la salle, ferme et régulière comme le bruit d'un cœur.” (*ibidem*, p.26). Sendo um emblema recorrente da tradição oriental e ocidental da viagem para o outro mundo, o motivo e a simbologia da barca remetem para a passagem da vida à morte ou à transcendência. A água que pintara preencherá a sala do palácio, deixando o resto das personagens inconscientes e, sabendo que o resto do cenário voltaria à sua normalidade⁴³, Wang-Fô e Ling desapareciam pelo horizonte, sendo os únicos a serem salvos pelo quadro:

42 Repare-se que o quadro que Carlos Hannibal pinta na praia tem um efeito semelhante em Adam, que vê na arte da pintura e do gesto do artista uma possibilidade de representar um macrocosmo a partir da elaboração de um microcosmo, seja este uma composição imaginária ou mimética da realidade: “(...) une fenêtre ouverte sur l'univers qui me dépasse, le cadre dans lequel l'espace devient un tableau, une goutte dans un océan, une goutte lucide qui se rend compte qu'elle existe et que, par elle, l'océan existe. Minuscule et grande.” (Schmitt, 2018, pp.116-117).

43 Por exemplo : “Le niveau de l'eau diminuait insensiblement autour

Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaçait de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer. (Yourcenar, 1981, p.27)

Estando completamente desprendidos da realidade material e física do Reino de Han, o mar criado por Wang e os outros elementos que faltavam dar forma e cor (as montanhas, as nuvens, o crepúsculo) ao tornarem-se reais, criam uma via ou um caminho que é assinalado pela barca que Ling navega e cujos sons que surgem dos batimentos dos remos remetem para a pulsão do coração ou da própria respiração. Assim que se une ao discípulo, estes evoluem numa total simbiose (De Blois, 2001, p.47)⁴⁴ com o universo criado, escapando do palácio e da punição do Imperador. Neste sentido, a água, como um dos cinco elementos taoistas que representam o ciclo da vida – estando associada ao início e ao fim bem como à morte e ao renascimento -, surge neste ambiente como uma força vital vinda das reservas espirituais e energéticas de Wang que consegue fazer renascer Ling.

Por outro lado, na novela “La tristesse de Cornélius Berg”, a água surge como um espaço que apela à reflexão e à introspeção. Se está subentendido que Wang e Ling foram salvos pelo fluxo de água que surgira a partir do quadro, quando Yourcenar caracteriza Berg como “cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne.” (1981, p.149), apercebemo-nos que é o mesmo elemento (o canal) que proporciona o ato de meditar, mas neste caso, trata-se de uma contemplação algo narcisista e introspetiva (“Ce terne miroir plombé”, Yourcenar, 1981, des grands rochers verticaux qui redevenaient des colonnes.” (Yourcenar, 1981, p.26).

44 Este aspeto é reforçado pela aproximação dos nomes das personagens que a nível sonoro ressoam ao Yin Yang, símbolo da dialética chinesa que sugere a duplicidade identitária (De Blois, 2001, p.47 e p.71).

p.142) que motiva a corrente de consciência da personagem. Durante a conversa com Syndic no seu jardim de túlipas, Berg concentra o seu olhar nas flores e no canal, proporcionando um momento idêntico ao de Wang quando revê o seu antigo quadro. Ryo Kubota (2007, p.82) menciona que quando Berg olhava alternativamente para as flores e para o canal aquilo que contemplava era a sua vida, revendo-se no reflexo. Através desta imagem que remete para uma metáfora do espelho, Berg liberta e revê vagamente memórias e sentimentos recalçados ou esquecidos de pessoas e viagens. Nesta ótica, também Cornélius Berg encontra-se desprendido da realidade, ficando, contudo, absorvido pela profundidade desta que se revela com as suas memórias e experiências, suscitadas pela conversa com Syndic e a contemplação da paisagem e das formas das flores.

Dada a importância deste elemento para a meditação, sobretudo para as filosofias orientais, recordemos que em *Les Sept Noms du peintre* o mestre de Erich costuma referir ou invocar princípios e práticas do taoísmo, do budismo zen e do misticismo judaico de modo a aprimorar a contemplação e meditação visual e a desenvolver o aperfeiçoamento pessoal com o ampliar da consciência através do conhecimento destas convicções. E, como vimos, a dimensão misteriosa de Adam Van Johansen, além de ser alimentada pelos alunos da academia devido à sua autoridade e sensação de onnipresença, é enriquecida pela descrição e ambiente da Antuérpia e do Norte em geral, traços que Erich irá eventualmente herdar:

Pour lui, le Nord, c'étaient ces veilleses qui tremblent au crépuscule sur les tables, ces lourds volets qui se fermentent sur des intérieurs cossus dignes de Vermeer (...). C'était aussi cette présence insidieuse de l'eau, sous les rues, dans ces canaux étroits qui ceinturaient l'académie (...). (Le Guillou, 2001, p.153)

Em certa medida, a constante presença da água na cidade compara-se à sensação de onnipresença que Erich sente em relação à figura do mestre. Além disso, mais tarde tem-se o conhecimento que AVJ teria um grande gosto pelas árvores, os edifícios e sobretudo a arquitetura, mais do que a pintura⁴⁵, o que vai de encontro com alguns preceitos das filosofias orientais mencionadas. No seu testamento também se fica a saber que o seu trabalho como iniciante (quando ainda era Albrecht Orst) não seria visível nem resguardado e este aspeto possivelmente interliga a sua perspetiva à de Wang-Fô de *Nouvelles Orientales* em relação à contemplação das coisas e da natureza: “Je n’aime que les choses, les éléments” (Le Guillou, 2001, p.292) e “Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l’image des choses, et non les choses elles-mêmes (...)” (Yourcenar, 1981, p.11). Coincidindo com a vinda do outono, nas referências à morte do mestre em forma de metáfora da(s) água(s) predomina a cor vermelha, possivelmente aludindo de uma forma simbólica à sua morte: “Octobre avance. Les arbres du bord de l’eau sont d’un rouge extraordinaire. Derrière eux m’attend la saison sombre, la rive de ma mort.” (Le Guillou, 2001, p.292).

Além disso, a morte premeditada de AVJ fora preparada como um enquadramento pictórico, como se de uma pintura tratasse, visualizando elementos dos quais se destacam a água e, novamente, o motivo do barqueiro, sendo comparáveis à estética artística dos pintores mencionados: “Ce sera une forme tremblée, lumineuse, comme chez Rembrandt et Turner. Un nautonier des eaux rouges du soir.” (Le Guillou, 2001, p.296)⁴⁶. Apesar de pedir para ser cremado e que

45 No testamento do mestre, consta-se : “Après le corps des garçons, ce que j’ai le plus aimé, ce sont les arbres et les maisons. L’architecture, plus encore que la peinture.” (Le Guillou, 2001, p.292).

46 Note-se que após a morte do mestre, quando Erich se dirige para o pavilhão, a descrição relativa ao outono é semelhante à imagem da morte proporcionada pelo testamento: “L’automne hollandais dégageait une

as suas fotos, retratos, papéis e desenhos da sua autoria sejam queimados, AVJ deseja que os seus domicílios sejam conservados, confiando a Erich o cargo de vigilante do pavilhão de outono:

Il reviendra à Erich Sebastian la tâche de disperser mes cendres dans le jardin japonais et sur ces eaux. Nous sommes le 30 octobre 1974. Un mercredi. Demain, à cette heure, j’attendrai le bruit de la barque qui déchire l’étang. (Le Guillou, 2001, p.297).

Semelhante à fuga de Wang-Fô (*Nouvelles Orientales*) através da criação da barca e do mar que criara, AVJ idealiza uma morte ritualizada que além de supor o seu retorno e desagregação na natureza prevê a passagem de testemunho e do “Verbe d’or” a Erich. Isto explica-se pela admiração que o mestre conserva pela genialidade de Erich como artista, mas também se revela como uma espécie de castigo pela sua ingratidão como discípulo, conclusão a que Erich chegara após passar sete dias no pavilhão de Delft: “Le maître avait bouclé mon initiation en me nommant veilleur du pavillon d’automne – en m’obligeant à découvrir la vertu de la fidélité. Pour la première fois depuis bien longtemps je quittais un lieu à regret.” (Le Guillou, 2001, p.302).

Vários aspetos condicionam o modo pelo qual as personagens se inserem e posicionam em determinados lugares e, ainda, a forma como observam os seus elementos, estruturas, objetos estéticos ou não. No caso de Hannibal (*Lorsque J’étais une oeuvre d’art*), a sua cegueira equivale a uma restrição ou limitação da sua valorização artística no mundo da arte, isto é, do seu estatuto de artista plástico/visual, ao mesmo tempo que condiciona a sua perceção dos objetos,

odeur puissante d’eux mortes et d’écorces pourris.” (Le Guillou, 2001, p.300). Dentro do recinto Erich nota traços de sangue do mestre e, novamente, faz referência à água e às árvores: “Il était mort là, celui qui m’avait appris à peindre. Là, dans la perspective des eaux immobiles et des arbres en feu.” (*ibidem*).

lugares e das outras personagens. Além disso, o pintor só se apercebera que *Adam* era, na verdade, a nova escultura de Zeus-Peter Lama quando começa a criticar essa mesma obra. Estima-se que a principal razão de não revelar que era cego devia-se à preocupação pela percepção que o público teria das suas obras visuais, incluindo para o jovem *Adam*. Este perante o seu discurso, vê-se obrigado a se apresentar como tal visto que o velho pintor não o poderia ver, aspeto que também só fora revelado ao jovem nesta circunstância por Fiona. Apesar de reconhecer a sua presença e voz, Hannibal não tinha presente que se tratara do trabalho de Zeus e, após desculpar-se pelo sucedido, agarra a mão de *Adam*, apercebendo-se, mais à frente na conversa, dos contornos da sua aparência:

Hannibal, en tenant ma main, venait de se rendre compte à quel point elle était différente. La stupeur s'ajoutait aux larmes. Pis : la curiosité. Il se mettait, malgré lui, à me tâter, à m'évaluer, à remonter sur mon avant-bras... Je me retirai comme on échappe au feu. (Schmitt, 2018, p.141)

Por meio do tacto, Hannibal nota as características e alterações físicas ou “metamorfoses” que foram feitas no corpo de Adam. Apesar da limitação da sua visão, Hannibal consegue perceber a forma e, possivelmente, em algum nível a luz, tendo em conta que o pintara anteriormente na praia, sugeriria uma representação inteligível do ar ou do céu. Esta experiência possibilita uma união ou uma revelação do mundo exterior da composição física de Adam e, neste sentido, não se trata só de uma identificação com a sua humanização, mas também decorre de um movimento interior que permite a Hannibal ter consciência de si próprio e do que rodeia à sua volta.

No conjunto das obras estudadas, alguns objetos ou símbolos, além de poderem adquirir vários sentidos nas narrativas, alcançam uma significação específica num

determinado contexto, sobretudo se se tratar de uma cultura, língua, contexto político particulares, por exemplo, e ainda outros de índole pessoal ou que se apresentem como enigmáticos, podendo refletir um conceito ou uma ideia específica do autor, sejam estes a nível da escrita ou do conteúdo da obra. Esses mesmos objetos poderão corresponder a uma determinada função na narrativa ou na caracterização da personagem principal, pois não deixam de ser mediadores entre o sujeito e o seu mundo e além de se supor a sua produção, são antes de tudo ideias que foram pensadas e materializadas dada a sua necessidade ou utilidade em existir, possuindo por vezes, uma carga simbólica e relevante para a interpretação da narrativa ou para a compreensão da personagem na dinâmica com esses mesmos objetos. Serão as suas unidades materiais, pictóricas ou literárias que garantirão significantes de vários sistemas de signos (desde as cores, as formas, os seus atributos ou acessórios, por exemplo) e é nesta perspectiva que Hannibal avalia a fisionomia de *Adam*, não necessariamente como um ser humano, mas como a criação de um outro artista e da qual já ouvira falar, mas que lhe seria impossível de ver até que lhe fora permitido sentir.

Com algumas exceções, a maior parte dos artistas do nosso *corpus* apresenta e coleciona um conjunto inteligível ou uma coletânea de objetos que representam sintagmas dos fragmentos do signo original, isto é, daquilo que permite uni-los a nível da sua materialidade ou do seu significado. Veremos que alguns possuem privilégio pelo seu valor artístico e preservação, alguns reservando um carácter mais funcional e outros estando associados a fenómenos sobrenaturais ou de carácter aurático – aspeto que dependerá dos níveis culturais ou grau de conhecimento do indivíduo e a sua relação com o objeto. Em certos casos essa conexão sugere leituras psicanalíticas. A coleção⁴⁷ ou acumulação

47 Do mesmo modo que as personagens colecionam objetos, as

de objetos poderá ser um refúgio ou servir como terapia de sintomas. Pode ainda ter a função de expor o gosto, os conhecimentos e as experiências das personagens o que levará às motivações sociais e culturais ou origens das dinâmicas que se manifestam entre sujeito e objeto. Diferem, normalmente, de um materialismo consumista ou excêntrico e identificam-se como uma acumulação de lembranças, sejam em suporte físico ou mental, que permitem tornar presente uma determinada recordação, momento ou até traumas.

Em *Les Sept Noms du peintre*, desde a sua infância que Erich coleciona alguns objetos. Esta tendência prolonga-se até à sua maturidade numa tentativa de recolher recordações e objetos simbólicos que poderão indicar traços da sua identidade, artística inclusive. O gabinete de Korbs evocara em Erich uma grande curiosidade sobretudo pelo armário secreto e a imagem miraculosa que marcaram a sua vida e imaginação durante algum tempo: “une statuette de marbre sculptée peu après 1300 dans un atelier de Pise (précision due à un aîné savant). Tout cela rayonne, de manière confuse, dans ma solitude et dans mes larmes.” (Le Guillou, 2001, pp.124-125). Apesar dos objetos e do espaço não lhe pertenceram, estes revelam-se mágicos e assombrados para Erich. Na solitude do colégio de Ettal, o jovem confessa nas *Notes intimes* que os seus amuletos de proteção seriam o estojo de cedro que roubara a Hans Berg e o próprio Korbs, ou seja, um sendo proveniente de um familiar seu e o bispo do monóculo de ouro com o qual estabelece uma ligação idêntica a de entre um mestre e um discípulo⁴⁸.

narrativas em análise recolhem referências artísticas e intertextuais aproximando-se por isso à ideia de obra como resultado de um gesto e até de impulso colecionista (Buescu, 2013, p.153).

48 Note-se, por exemplo, o cenário que Erich visualizava à volta de Jehan para a concretização do seu tríptico: “L'épée, les crânes, les ossements, ses palettes, ses cadavres, ses livres: ses objets magiques l'entouraient.” (Le Guillou, 2001, p.199).

Meaume, o protagonista de *Terrasse à Rome*, também coleciona, ao longo da sua vida, maravilhas e, na sua memória, contou até então oito êxtases. De acordo com Delgado (2014, p.69) estes objetos ou êxtases pertencem a pessoas que são próximas a Meaume, fazendo deste colecionador e “chercheur” de lembranças, sejam estas de dor, solidude ou felicidade e prazer. Tanto os êxtases como as maravilhas poderão corresponder a objetos materiais (desenhos, telas, gravuras) como memórias ou sonhos que se recorda. Em ambos os casos não são todos revelados (“Cela ne faisait que quatre.”, p.29 e “Cela ne faisait que six.”, Quignard, 2014, p.32), o que poderá remeter para o caráter inacabado da obra e da própria identidade de Meaume. Na conversa com o companheiro romano, a contagem dos êxtases é interrompida após descrever o último êxtase revelado: “une jeune fille devant les bateaux dans le port de Bruges” (Quignard, 2014, p.29), possível alusão a Nanni. A personagem explica adiante que certas imagens lhe causam sofrimento e por essa razão as suas visões foram interrompidas e, neste sentido, quando visualiza Nanni de Bruges essa recordação é imaginada e, por momentos, a sua imagem encontra-se representada pela memória do artista e interrompida pela consciência do sofrimento que essa evocação acarreta. Estas recordações, materiais ou imateriais, lembranças de eventos passados, possuem uma história que é normalmente revelada ao longo do romance, sobretudo a orelha que se encontrava dentro de uma jarra.

No caso de *Nouvelles orientales*, os objetos têm sobretudo uma função de mediação ou um papel mediador entre a personagem e a constituição da sua individualidade enquanto personagem-artista. Os pincéis, as telas, tintas e outros materiais de pintura, estão, por exemplo, associados à metamorfose de Wang-Fô e Ling para uma tela que se constitui como um próprio reino e que corresponde à salvação destas

personagens das punições do Imperador de Han. De igual modo, as flores e o canal observados por Cornélius Berg suscitam um espaço imaginário de memórias do artista nos tempos que viajava. Estes elementos do espaço, associados a dimensões mais individuais da personagem, contêm conotações ou metáforas que se identificam com o estado emocional ou filosofias que se encontram implícitas no fio narrativo da trajetória das personagens nas *Nouvelles*. E apesar de no último conto não haver muita progressão no espaço físico, há de certa forma, tal como no final da primeira *nouvelle*, uma progressão espiritual ou individual pois, em segundo plano ou no *background*, as personagens e os espaços parecem se suspender no tempo, como se tivessem imobilizados na ação quando as personagens-artista se deparam com estes objetos.

Retomando a obra *Les Sept Noms du peintre*, Paris apresenta-se como uma cidade de dimensão mítica sobretudo quando a revisita com outros olhos imergindo naquilo que o rodeia e seguindo os seus antigos percursos - os edifícios, as pessoas e o seu percurso: “Je vais vers Notre-Dame, le Louvre, la Concorde, c’est cet axe de Paris que j’aime, et je suis toujours ému quando un soleil sanglant s’inscrit dans la perspective de l’Arc de Triomphe.” (Le Guillou, 2001, pp.223-224). Conforme Vicens (2008, p.25), a cidade, para Berg, corresponde a um lugar de cultura e civilização, com elementos do profano que manifestam a sua presença no espaço espiritual e interior do artista que o fazem conectar com o seu ser social e a realidade terrestre. Além dos objetos que coleciona, Erich vai adquirindo espaços que se vão transformando em santuários daqueles que lhe são mais próximos, como confessa a Gaëlle durante uma entrevista íntima:

Ils ont leur sanctuaire, matériel, le fort de Rügen, le pavillon de Delft, la villa de Rueil, la chapelle de la Roque, et un sanctuaire secret, intérieur : j’ai fait murer une pièce de mon appartement

pour pouvoir regarder jusqu'à l'obsession des images de Véronique apprenant à marcher, mon grand-père est dans l'esprit de l'alcool que nous buvons, ma mère dans les voix des Passions... (Le Guillou, 2010, p.391)

Vicens (2008, p.70) explica que estes espaços se tornam simbólicos dos íntimos que morreram, tenham, antes ou depois destas mortes sido transformados em lugares de trabalho e de solidude para Erich. Por oposição à esfera pública de Paris, estes espaços proporcionam a Erich um sentimento de familiaridade, mas também de nostalgia daqueles que amava pela interação e figuração simbólica que o lugar e, sobretudo os objetos ou relíquias evocam e acumulam ao longo da narrativa. Além destes “santuários” materiais, Erich afirma que os seus íntimos também possuem um santuário interior, isto é, imaterial. Enquanto que a existência ou espírito do avô Hans Berg se prolonga pela substância do álcool, aspeto que Erich notara desde a sua infância, o da sua mãe Hélène surgia na música e nas múltiplas vozes de Bach, sinfonias que ouvira com gosto e treinara ao pé do seu filho.

Na sua obra *Poesia e Artes Visuais: Confessionalismo e Écfrase* (2018, p.166), Mário Avelar afirma que os espaços e os objetos têm a capacidade de figurar, isto é, descrever, reproduzir ou até simular, e, ainda, são aptos a sugerir e a evocar. Em determinados contextos, o objeto adquire uma função mediática que proporciona reflexões, interrogações e uma eventual nostalgia ao indivíduo (*ibidem*, p.164), tal como foi sugerido no exemplo anterior referente a *Les Sept Noms du peintre*. Vimos, igualmente, que as gravuras textuais ou a escrita fragmentária na obra *Terrasse à Rome* em certa medida, pela sua construção poética e função mediática, funcionam como estes tipos de espaços e objetos. Além do leitor ser o responsável em ligar os diferentes fragmentos da narrativa (Bekhedidja, 2018a, §12), os próprios fragmentos reproduzem efeitos e sugerem várias interpretações a propósito da história e do

caráter de Meaume, sobretudo quando se tratam de écfrases, como exploraremos mais adiante (« Poéticas da écfrase »), quando o objeto, ou melhor dizendo, a sua representação (e neste exemplo, imaginemos uma gravura), além de ser descrita, tem o efeito de ser captada pelo sujeito “num espaço temporal *entre*, esse instante de um (lento-“slow”) fluir do tempo, (...)” (Avelar, 2018, p.158).

Lugar privilegiado da interação e interpelação entre o objeto e o sujeito, é o museu, espaço a que Avelar (2018, p.181) dedica um capítulo na sua obra cujo contributo será pertinente relacionar com a Grande Exposição de 1982 de *Les Sept Noms du peintre*. Nesta exibição a obra de Erich é exposta com a dos restantes pseudónimos: “On suivait les hantises, les noms, les styles sucessifs d’Erich Sebastian Berg.” (Le Guillou, 2001, p.336) e ainda se encontravam expostas fotografias dos seus ateliers, de objetos e lugares simbólicos da sua pintura e que lhe serviram de inspiração. No catálogo da exposição, escrito por Roman Anton Boos, o antigo professor ressalta o lado sacerdotal do artista, bem como elementos e traços das experiências e viagens visíveis na obra de Erich:

(...) toujours il peint sous l’induction de cette lumière dont il a eu la révélation au fort de l’île de Rügen, dont il a appris la traduction dans les musées et l’académie d’Anvers, cette lumière qu’il a suivie jusqu’au vertige sur les proues du nord de l’Europe... Le feuilleté de la lumière, la magie des icônes et des espaces, les plis d’un nom, traits, hachures, biffures, concrétions de signes, voilà quelques-uns des sites qu’explore cet errant des pas du monde. (Le Guillou, 2001, p.340)

De acordo com Avelar (2018, p.176), cada elemento da exposição poderá ser uma possibilidade de imersão na vivência pretérita do artista cuja enunciação se transfere para o objeto, vertido em sujeito. Como artista reconhecido na sua época, Erich permite ao público e aos críticos estar

em contacto com as suas elaborações estéticas individuais. Ainda que se manifestem outras estéticas devido aos seus pseudónimos, as suas inspirações e influências são evidenciadas no catálogo escrito por Boos e vão de encontro com uma sensibilidade particular da época (*ibidem*, p.177), conforme o tratamento do mundo possível do romance. Além da Grande Exposição, a Retrospectiva que teve lugar no Grand Palais em 1994, pela insistência de Luc de Tefène, pretendia expor todas as obras de Erich, incluindo dos outros cinco pseudónimos e os novos autorretratos de Essenbach de modo a que os críticos e público, e até o próprio artista, reversem e tivessem um contacto próximo com estas obras que se julgavam esquecidas ou desconhecidas. Neste sentido, acompanha-se parcialmente a mobilidade espacial e temporal do crescimento e aprendizagem do artista. Este aspeto também se reflete no sítio e nas figuras convidadas para a exposição, entre várias personagens, são distinguidas, por exemplo, os presidentes Mitterand, Pompidou e Jacques Chirac. O microcosmo artístico de Erich é assim exibido e, tendo em conta a presença de figuras políticas com as quais troca palavras num sítio de reconhecimento como o Grand Palais, é demonstrado o valor do seu legado ou património artístico, cujo valor cultural e histórico refletem um amplo repositório de representações simbólicas e decorrentes da vida do artista. A partir deste episódio e a propósito do papel dos museus, atente-se, por exemplo, este excerto de Mário Avelar (2018), referente a uma análise do poema de Paul Claudel, mas que põe em perspetiva a dinâmica entre os objetos culturais ou obras-de-arte e o sujeito:

Experiência individual e memória coletiva convergem neste encontro que significa a partilha, ainda que não consciente, de um conjunto de representações que dão rosto a uma cultura comum; podemos chamar-lhe, por exemplo, cultura ocidental. Nesta radica o sentimento de partilha e de pertença, decorrente da existência

do heterogéneo solo comum a partir do qual cada um concebe o seu Museu imaginário. (pp.172-173)

Este tipo de espaços que permite a valorização do objeto, não só singularizam a figura do artista, elevando-o a um estatuto de reconhecimento pelo menos a nível regional, como proporcionam ao observador um impacto e reformulação do olhar sobre as obras de arte, bem como uma reflexão, consciente ou não, sobre a própria arte (Avelar, 2018, p.176). Identicamente, em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, no episódio em que Zeus-Peter Lama e *Adam* voam até Tóquio para participar na «The Body Art Exhibition» observa-se dinâmicas semelhantes às da exposição de Erich. Contudo, havendo vários artistas a participar na exibição e sendo num país estrangeiro a ambos, verifica-se outras vertentes e efeitos deste espaço artístico, tanto para as personagens como para o público japonês.

A descrição de Tóquio e da exposição é feita por *Adam* que é um dos focos principais da exibição. No entanto, à chegada o jovem depara-se com uma cultura diferente e, embora se sentisse uma celebridade devido ao público e aos meios de comunicação japonesa, na narração da sua corrente de consciência predomina uma descrição de uma atmosfera de agitação e movimento, marcada por frases curtas e a repetição de elementos que se destacam a partir da sua visão⁴⁹. «The Body Art Exhibition», a partir dos vários signos culturais possibilita, como aponta Avelar (2018, p.270) a propósito do

49 Repare-se na descrição inicial que é feita por *Adam* quando chega à exposição em Tóquio: “Tokyo. « The Body Art Exhibition. » Flashes. Foules. Bruits. Couloirs d’hôtel. Décalage horaire. Somnolences. Flashes. Foule. Bruits. Je prends les pilules de Zeus. Nu dans une salle pendant des heures. Envie de dormir. Ne savais pas qu’il y avait autant de Japonais au Japon. Toujours plus en dessous de moi. Ils se pressent. Ils se poussent. Ils parlent comme des jouets mécaniques. (...) Je vis dans un dessin animé. Des conférenciers montent sur mon estrade et m’expliquent dans toutes les langues. Ne comprends rien. (Schmitt, 2018, p.123)”.

museu, o contacto e a troca de experiências entre horizontes culturais e étnicos que revelam várias alteridades. Assim, *Adam* e Zeus participam numa dialética visual com o Outro, especialmente no que diz respeito à visão da obra-de-arte. De forma a garantir a sua projeção no mundo da arte, Zeus e *Adam* percorrem um caminho físico e ascensional na era em que se encontram e no âmbito do seu tipo de arte.

As várias salas da exibição contemporânea e a sua disposição permitem um trajeto ou uma deambulação que, conforme Avelar (2018), permite um regresso ao objeto (neste caso, os próprios indivíduos participantes), possibilitando ao indivíduo que observa uma dinâmica visual “que oscila entre o acidental e o impulso analítico.” (p.181). No seu todo, a reflexão sobre esta exposição permite desvendar alguns diálogos entre os vários artistas participantes. Cada sala possui o título da obra ou das suas experiências artísticas, no entanto, em geral a temática que predomina é a relação da arte com o corpo. Entre vários títulos destaca-se por exemplo “Tattoos My Skin”, “My Body is a Brush”, “Rolanda, the Metamorphic Body” que consta ser a única adversária à obra de Zeus, segundo o artista, que denominou a sua sala de “The Moving Sculpture *Adam bis* by Zeus-Peter Lama”.

De forma geral, são expostas as transformações, deformações e obsessões estéticas e físicas nos corpos dos próprios artistas e figurantes, ainda que possibilitem uma leitura de novas perspectivas de refletir sobre a arte, o corpo e a cultura de imagem numa abordagem contemporânea⁵⁰. Neste

50 Assim sendo, o episódio da exposição poderá, tal como um museu, sugerir vários microcosmos a partir das salas da exibição: “Numa perspetiva sincrónica, esses objetos artísticos, expostos no Museu, podem ser significativos de um epistema, denunciando ou insinuando segmentos do espírito de um tempo; funcionam, portanto, como microcosmos, pequenos universos textuais, formulando narrativas autónomas.” (Avelar, 2018, p.177).

sentido, ainda que seja descrita uma atmosfera perturbadora e bizarra, a exposição acaba por revelar “(...) percepções várias do Ser, marcadas por circunstâncias históricas, idiossincrasias pessoais, buscas estéticas e éticas.” (Avelar, 2018, p.181). Mais adiante, numa nova atmosfera em que é vigiado para não ser roubado e evitar a sua decomposição, a valorização de *Adam* como obra de arte (e consequentemente de Zeus-Peter Lama) eleva-se devido à sua ampla projeção nos meios de comunicação, entrevistas e do resultante aumento do seu valor artístico e financeiro.

Dado que o espaço do museu como tantos outros – galerias, grandes ou pequenas exposições – se revela um lugar propício ao diálogo entre palavra e imagem, código verbal e código visual (Avelar, 2018, p.193), numa autêntica dialética entre unidade, heterogeneidade e homogeneidade, é ocorrente suscitar várias interpretações, percepções e receções de um mesmo objeto, contudo permitem explorar a identidade do artista e da sua própria intimidade com o mundo. No próximo subcapítulo, pretendemos analisar algumas écfrases e momentos ecfásticos que permitem uma reconfiguração da leitura das obras em análise. Como espaços, prolongamentos destes ou que exigem a sua suspensão e/ou a do tempo, as telas, gravuras e obras de arte que teremos em atenção poderão acrescentar aspetos do espaço interior do artista e do seu processo imaginário, bem como da sua composição e enquadramento geral na obra.

Poéticas da écfrase

Neste subcapítulo dar-se-á atenção às principais descrições de obras-de-arte e momentos ecfásticos que estejam relacionados com os protagonistas ou personagens-artistas presentes nas obras em análise. Para tal, ter-se-á em conta e tentaremos explorar os vários enquadramentos e contextos que se vão formando antes, durante e após as descrições

de modo a tentar entender a sua função ou significação na totalidade da obra literária. Sendo que possa tratar de um elemento importante para a coesão da obra e da própria personagem-artista, torna-se importante perceber como a sua produção artística na obra se revela como uma possível fonte de estudo e delimita, parcialmente, os contornos da sua individualidade e estética artística, com base nos estímulos que rodeiam o seu mundo exterior e interior cujas memórias, pensamentos, experiências, eventos traumáticos ou marcantes se refletem, muitas vezes, nas suas obras-de-arte.

Na maior parte dos casos, as telas, as gravuras e os materiais utilizados pelas personagens-artistas surgem como criações literárias que condensam significados, referências literárias ou artísticas ou, ainda, ligações com as outras écfrases ou menções anteriores e posteriores referentes a artistas, escritores ou outras personagens das obras. Em vários exemplos, precedem-se descrições de espaços físicos ou estados psicológicos do artista que oportunizam estes dispositivos retóricos, por vezes, tornados em emblemas da obra literária. Revelam também marcos da trajetória da personagem-artista sendo que cada obra-de-arte retratada corresponde uma significação, uma intencionalidade e contexto específicos. Fazendo parte dos elementos biográficos que caracterizam a ficcionalização das personagens-artistas, estes dispositivos permitem igualmente uma recomposição verbal, mas também sensorial, sobretudo a nível visual do trabalho de imaginação, conceção ou visualização artística destes, resultando como formas de conhecer e aprofundar as suas individualidades e estéticas.

Sabendo que a prática da écfrase, como dispositivo retórico de representação, se verifica desde há muito tempo inscrito na história da literatura, nomeadamente desde

a Antiguidade Clássica⁵¹, importa referir alguns aspetos basilares da sua aceção na tradição literária e ainda outros que persistiram ao longo da evolução do conceito até aos dias de hoje, revelando-se por essa razão importantes para a compreensão do *corpus* em análise. Além disso, conforme algumas reflexões de Mário Avelar (2018, p.562), a tensão entre palavra e imagem que é suscitada pela écfrase participa na e da construção de uma identidade. As diferentes dimensões e camadas de entendimento e de interpretação que surgem através da *montagem interior* (Avelar, 2018, p.132) resultante da leitura de descrições ecfrásticas na obra literária, evidenciam a capacidade deste dispositivo gerar ficção, sendo, por vezes, o próprio princípio estruturador desta (Vranceanu, 2011, p.103) e, neste sentido, os romances ecfrásticos possuem um caráter metatextual cuja relação com a realidade é, em cada caso, sempre particular e “dupla” (*ibidem*, p.101). De acordo com a conceção platonista, Mário Avelar especifica a distinção entre dois tipos de mimese: uma sendo “baseada na semelhança, tendo como objetivo reproduzir algo com fidelidade, através de um respeito pelas proporções e pelas cores originais” e a outra revelando-se “«fantástica», caracterizada pelo apelo à ilusão, nomeadamente através da distorção ótica.” (Avelar, 2018, p.59). Em ambos os casos se deverá ter em conta que o efeito de verosimilhança e a realização do objeto descrito decorre do diálogo entres as diferentes partes que constituem o microcosmo artístico que é construído e constituído pela écfrase (*ibidem*, p.65), sendo que o caráter visual da poesia e a sua correspondência com a arte da pintura (manifestado pela expressão *ut pictura poesis* desde a *Arte Poética* de Horácio) realçam essas mesmas caraterísticas.

As qualidades pictóricas deste dispositivo ou modo literário (Heffernan, 1991, p.298) decorrem de uma tentativa de *faire*

51 O escudo de Aquiles da *Iliada* de Homero (XVIII, 478-608) e o escudo de Eneias da *Eneida* de Virgílio (8, 263-731).

voir ou *rendre visible* o objeto que é descrito e mimetizado através do código verbal. Como Heffernan (*ibidem*) aponta, apesar de muitos autores e escritores teorizarem e manusearem a écfrase como um tratamento poético da arte visual, nem sempre designavam ou conheciam a terminologia da palavra. Além disso, ao longo dos séculos, as várias teorias e reflexões sobre a écfrase revelaram-se ou polarizadas ou muito abrangentes, sobretudo quando estas incluíam associações ao pictorialismo e à iconicidade⁵². Excluindo estes termos da sua equação sobre écfrase, Heffernan tenta propor uma definição que abranja a história e a prática atual do conceito:

If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a certain kind of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to postmodernism, from Homer to Ashbery. What I propose is a definition simple in form but complex in its implications: ekphrasis is the verbal representation of graphic representation. (1991, p.299)

Assim sendo, há uma preocupação em retratar uma arte que se manifesta espacialmente (a pintura, a gravura e a escultura) através de uma arte do tempo - da literatura - cuja percepção não é imediata tal como nas artes visuais, mas sim decorrente da leitura e da progressiva acumulação de informação dada pelo autor. Além disso, o cruzamento entre a esfera artística à qual a personagem-artista pertence com a esfera literária acentua o momento ecfrástico devido à variedade e à criatividade que surge desta relação.

52 Conforme Heffernan (1991, p.298), tanto o pictorialismo como a iconicidade procuram representar, em vez de produções de arte representacional, objetos naturais e artefactos. Nesse sentido, revelam-se como técnicas pictóricas que poderão servir de utensílios à écfrase, a primeira funcionando como um equivalente verbal de uma precisão pictórica que visa representar um conjunto de objetos e a segunda estando associada a um conjunto de relações com várias propriedades além da visual (*ibidem*, p.300), técnica visível em *Terrasse à Rome* quando as gravuras textuais, a nível formal, se aproximam à figuração de uma gravura.

O contributo de Murray Krieger (*Ekphrasis: The Illusion of the natural sign*, 1992) vem neste sentido esclarecer o caráter de signo natural da éfrase. Devido ao limite pictórico e fluutuabilidade da função das palavras, a representação verbal apoia-se e, por vezes, revela alguma dependência nas formas de representação visual (1992, p.6). No entanto, Krieger ressalta a qualidade ilusória da éfrase como um signo natural ao parecer funcionar como substituto visual do seu referente e pela sua capacidade de representar o irrepresentável ou irretratável (*ibidem*, p.2). Por outras palavras, deparar-se com a éfrase será o mesmo que deparar-se com uma “illusionary representation of the unrepresentable” (1992, p.xv). Posto isto, torna-se importante prestar atenção à dimensão simbólica da éfrase pois, como Heffernan (1991, p.312) explica, qualquer tipo de representação, verbal ou visual, se revela inadequada devido à sua capacidade de duração (isto é, da durabilidade do seu sentido ao longo do tempo) e de (in)eficácia em representar totalmente um referente. Por essa razão, Krieger afirma que o que é descrito na éfrase é ao mesmo tempo miragem e milagre:

(...) a miracle because a sequence of actions filled with befores and afters such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words. (1992, pp.xvi-xvii)

O autor explica que é na expectativa e na utopia de atingir e contemplar uma forma verbal total ou um espaço verbal tangível – momento em que se revela o milagre pelo poder da éfrase – que se torna possível a “aparição” do objeto e é na visualização desse mesmo objeto que o poema ou o excerto ecfástico presente numa obra surge como miragem deste (*ibidem*, p.xvii). Krieger (1992) ainda aponta que quando as palavras tornam a descrição do objeto vívida deve-se à *enargeia* e à sua capacidade de “place the represented object

before the reader's (hearer's) inner eye" (p.14). De acordo com Avelar (2018, p.48), também é esta qualidade da écfrase que permite ter acesso ao conhecimento que os intervenientes têm do objeto através de aspetos como a cor, o movimento e a dimensão sonora deste. Importa de igual modo ter atenção à dimensão simbólica (Krieger, 1992, p.xv) do objeto através por exemplo do conhecimento e associação com o passado ou futuro de uma cultura ou de uma história bem como a possibilidade de ser representativa de uma religião ou de uma mitologia. Na retórica helenística, conforme Krieger (1992, p.7) a écfrase, seja na poesia ou na própria retórica, referia-se meramente à descrição verbal de algo quer na arte ou na vida e cuja representação se destaca pela vivacidade e extravagância do detalhe. Entre outros papéis clássicos da écfrase, Vranceanu (2011, p.90) indica que este modo ou dispositivo permite destacar o tema de um romance e até dar sentido à própria obra literária, mas também desempenhar um papel argumentativo de *exemplum*, reforçar o realismo e, ainda, meter em risco ("abîme") a significação do texto sobretudo devido à questão da representação.

No entanto, Krieger (1992, p.xiv) e Heffernan (1991, p.299 e p.302) destacam, através do exemplo da descrição do escudo de Aquiles por Homero que as descrições poéticas vão além da espacialização e do estático, procurando não só retratar representações visuais, mas também criar "imagens" verbais através da transposição de figuras fixas da arte gráfica às sucessivas ações e cenas que constituem uma narrativa. A écfrase poderá servir de instrumento de reconstrução da dimensão mnemónica do objeto retratado, podendo apelar à memória coletiva ou modelos suscetíveis de serem reconhecidos, seja a nível da narrativa que forma a biografia ficcional do personagem-artista e o liga à construção da sua obra de arte, como no caso das obras em estudo, seja a nível da matéria histórica, como é o caso do escudo de Aquiles:

A écfrase original do escudo de Aquiles assume, deste modo, um significado histórico e antropológico que permite ao leitor de séculos ulteriores identificar traços da cultura de uma época, para além de assinalar alguns dos traços dominantes daquela estratégia de enunciação: o dinamismo (a indicação de movimento); a cor; (a simulação d) o som; os diferentes planos; a sugestão do pathos; a dimensão espetacular (o texto como palco, representação); enfim, tudo aquilo que dá corpo à enargeia. (Avelar, 2018, pp.51-52)

Como Heffernan (1991, p.301) indica, Homero relembra, ao expor a diferença entre representação e realidade, que a écfrase do escudo de Aquiles representa uma representação, passe a redundância, e, nesse sentido, dá forma a um objeto inexistente puramente ficcional. As qualidades e a eficácia da écfrase demonstram a possibilidade da representação equivaler a um santuário ou espaço sagrado de acordo com Krieger (1992, p.xvi): não obstante a possibilidade de o objeto imitado ser um objeto real, a sua representação pressupõe sempre a ficcionalização deste, sendo por essa razão, um objeto ficcional e imaginado (*ibidem*, p.xvii), cujo retrato verbal tem como principal objetivo dar ao leitor a possibilidade de lhe conferir um corpo, satisfazendo a sua necessidade de visualizar as ações que são narradas (*ibidem*, p.xv), numa dupla dinâmica entre interpretação e ficcionalização sendo por essa razão um objeto metamorfoseado. Ainda de acordo com Krieger (1992), entre aspiração e realização ecfástica, entre leitor e autor, encontram-se dois impulsos ou sentimentos que surgem com a linguagem, num conflito entre atração e aversão à écfrase:

The first asks for language – in spite of its arbitrary character and its temporality – to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant (tout à coup), at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. (...) The exhilaration, then, derives from the dream – and the pursuit – of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of perceptual desire since Plato. (Krieger, 1992, p.10)

O impulso ecfrástico assim duplamente caracterizado corresponde, de acordo com o autor, ao desejo logocêntrico e semiótico de capturar através do pictorialismo verbal o mundo (*ibidem*, p.11). Como referido no primeiro capítulo, ao longo da história da literatura verifica-se uma constante renovação das práticas de escrita e das próprias aceções e configurações relativas à écfrase devido à partilha e troca recíproca de técnicas, de temáticas e fontes de inspiração entre a literatura e as outras artes em geral (incluindo o cinema, a arquitetura, a música). Como representações simbólicas, as artes participam numa experiência que parte daquela que o próprio recetor e autor acumularam e receberam noutros momentos de contacto com a experiência artística e estética, mas também na sua própria experiência como indivíduo, incluindo várias componentes identitárias tais como as origens e influências culturais, regionais, de género, étnicas, entre outros aspetos. A obra-de-arte pressupõe então a interconexão entre emissor e recetor sendo este último tão importante para a dimensão significativa, valorativa e real da obra como para a sua (re)criação. A écfrase, dispositivo por excelência para evidenciar uma obra-de-arte visual numa obra literária expõe uma ilusão do signo natural desempenhando sempre uma função importante, pelo seu carácter transemiótico, como indica Avelar (2018, p.234), na redescoberta do sujeito e dos fantasmas desconhecidos e estranhos que o habitam.

A afinidade entre a literatura e as outras artes também se manifesta a nível semântico, estrutural e simbólico, havendo por vezes trocas intersemióticas, como Vranceanu (2011, p.35) expõe, onde poderá haver uma transferência do sentido estético, cultural, religioso e/ou moral. A hibridez decorrente destas trocas permite um cruzamento de olhares entre os campos artísticos, inclusive na crítica literária e artística e sobretudo na correspondência entre as artes. No que toca às identidades artísticas representadas na literatura, são

viabilizados novos “elementos”, reflexões e técnicas criativas de transposição que acompanham tanto a história como o imaginário contemporâneo do artista. Nessa ótica, formam-se núcleos idênticos de significação ainda que cada obra literária reserve as suas especificidades e influências da esfera artística à qual a personagem-artista faz parte, através, exemplarmente, de mecanismos literários e diferentes processos de adaptação do código visual/gráfico ao código verbal.

Relembrando o caráter transindividual da literatura, as individualidades humanas retratadas funcionam como signos e índices umas das outras bem como as suas produções artísticas que, pelo seu caráter ecfástico, expõe uma dupla receção, isto é, a de um público imaginado e criado pelo autor da obra literária e a que nos é exposta a nós, leitores que atentam ao horizonte de expectativas criado por nós próprios e pela nossa experiência e ainda pelo investimento que o autor coloca na obra, resultando numa experiência dinâmica e dialética com esta e possivelmente com as obras de artes descritas.

A receção das écfrases ou momentos ecfásticos varia consoante as obras e os respetivos contextos que preparam e conduzem o leitor para a imersão no objeto, ou melhor, para a sua representação (Avelar, 2018). Dada a importância da écfrase e da sua dimensão confessional e mnemónica em obras cujas personagens principais se relacionam com identidades artísticas, resta ter em conta o caráter singular de cada esfera artística e da própria personagem bem como a sua perceção da arte de modo a perscrutar o fundo simbólico, cultural e mítico que subjaz a estas produções artísticas e, conseqüentemente, ao próprio romance e novelas. De acordo com Rüdiger (2015, p.55), resultante da perceção singular do indivíduo, a forma da sua criação é fruto de um processo de reorganização e reinvenção constante da sua estrutura, cuja singularidade e linguagem específica comprovam um

estudo rigoroso e de teorização artística por parte do artista. Este aspeto é sobretudo visível no romance de formação de Philippe Le Guillou onde se acompanha, em comparação às outras obras dos corpos, de um modo exaustivo, o desdobramento e a evolução da forma da obra artística de Erich sobretudo através do uso recorrente dos trípticos e da representação simbólica das figuras que são retratadas.

Deste modo, antes de proceder à análise de algumas écfrases, recordemos alguns aspetos relacionados com os contextos identitários e conceções sobre a questão da representação artística em cada uma das obras em análise. Na obra de Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, importa lembrar que os protagonistas das duas *nouvelles* em análise representam duas conceções estéticas e ontológicas contrárias (Besa, 2005, p.360) e a organização da obra organiza-se, de acordo com De Blois (2001, p.9), sob forma de círculos concêntricos sendo que as ligações entre as *nouvelles* constituem-se a partir das temáticas e das identidades dos protagonistas. Além disso, enquanto que a primeira *nouvelle* tem como fundo a velha China durante o Império Han sob a grande influência da escola taoista, a última, tomando lugar nos Países Baixos, condensa alguns aspetos de uma Europa decadente e cujos valores e preceitos culturais se revelam pessimistas em relação à primeira, sobretudo do ponto de vista da figura do pintor na sua relação com a sociedade. Devido à brevidade característica da *nouvelle* enquanto género, é a partir da caracterização das personagens que se assume a sua longa experiência como artistas e as suas reputações – enquanto pintor respeitado e figura mágica, enquanto artista isolado e pessimista – partem da sua relação com a sociedade e com a realidade que lhes rodeia.

A caracterização das personagens-artistas em *Lorsque J'étais une œuvre d'art* de Schmitt recebem igualmente uma influência da conjuntura social e cultural do mundo contemporâneo,

todavia sobressaltando o impacto que a cultura de imagem e de aparência têm no indivíduo e no artista. Tal como em *Nouvelles Orientales*, os artistas são representados como opostos, sendo que essa oposição é marcada pelas intervenções do narrador e os sentimentos de *Adam*. Enquanto que Zeus-Peter Lama é reconhecido pelos *media* e a população em geral pelo sensacionalismo da sua personalidade e da sua produção artística⁵³, Carlos Hannibal é pouco conhecido no mundo da arte do romance ainda que o seu trabalho e, principalmente, o seu caráter surpreendam de forma positiva e marcante a perspectiva que *Adam* reservara da vida e de si próprio. Além disso, Zeus revela-se como um artista e indivíduo manipulador cuja estética violenta, serial e desfigurativa se refletem na transformação de Tazio em *Adam*, isto é, de um ser humano em obra-de-arte a partir de um contrato⁵⁴ que representaria a condição e dependência deste como propriedade do artista. Por outro lado, apesar de outrora ter defendido a estética de Zeus e de ser a “sua” obra-de-arte, *Adam* depois de conhecer Carlos Hannibal e o segredo sobre a sua cegueira, reconhece a qualidade do seu trabalho artístico (numa possível comparação com o de Zeus) e passa a considerá-lo o melhor artista da sua época.

No caso de Erich Sebastian Berg de *Les Sept noms du peintre*, a educação e os valores recebidos do Colégio de Ettal e do seu avô no forte de Rügen moldaram fortemente a sua personalidade e imaginação. O ambiente destes espaços

53 Recorde-se, por exemplo, uma das expressões mais usadas por Zeus: “Sans moi, l’humanité ne serait pas ce qu’elle est.” (Schmitt, 2018, p.249).

54 Note-se que este contrato, sem cláusulas claras ou evidenciando as implicações da transformação, é concretizado pela insistência de Zeus-Peter Lama que tem consciência do poder da palavra e da assinatura na realização de um acordo que fora discutido oralmente e que possa ser condenado ao esquecimento ou ao seu incumprimento: “Le papier a plus de mémoire que les hommes. Je crains qu’ensuite, dans l’euphorie, tu n’oublies ce que tu viens de me dire.” (Schmitt, 2018, p.61).

influenciou igualmente os primeiros motivos, símbolos e temáticas (corpos, rostos, cruzeiros, paisagens são aqueles que mais prevalecem na sua obra) da sua pintura. Note-se, por exemplo, os elementos arquiteturais do colégio e da capela; a dimensão simbólica e ancestral do forte para a personagem. Além disso, são o prior Korbs e o seu avô que motivam a sua vocação artística ao pedir para este desenhar um *blason* representativo do desejo de cada um⁵⁵. Os ensinamentos de Boos, como professor de literatura, motivam as visitas interessadas de Erich a lugares retratados em poemas, mas também a sua inclinação para uma estética e pensamento românticos. Mesmo antes de chegar a Antuérpia, o jovem já conhecera algumas cidades e visitara museus de renome onde observara obras-primas, gradualmente se inspirando e tomando como referências estas obras. Através da formação da academia do mestre Adam Van Johansen, bem como da sua própria ambição de agradar e surpreendê-lo, a estética de Erich Sebastian Berg começa a ganhar um pendor mais individual e delineado, destacando-se dos seus pares na academia pelas temáticas que escolhe e tendência ao isolamento. Deste modo, o seu primeiro tríptico e o seu sucesso correspondem a uma etapa concretizada na sua vida como pintor, mas sobretudo como artista visto que a estrutura e as temáticas representadas neste serviram de modelo e inspiração direta de muitas das suas outras obras⁵⁶.

55 Repare-se na tentativa de Erich em incorporar no emblema de Korbs algo que o pudesse representar e que, ao mesmo tempo, satisfizesse o seu pedido: “Il fit plusieurs ébauches. Rien ne le satisfaisait. Au centre du blason, il avait placé un tabernacle noir. Il cherchait un emblème qui pût rappeler cette chevalerie spirituelle dont rêvait Korbs.” (Le Guillou, 2001, pp.68-69).

56 Por exemplo, quando Erich volta a Paris em 1981, algumas temáticas e figuras associadas ao primeiro tríptico são retomadas e tornam-se um elemento persistente no seu trabalho: “Le travail s’ordonnait autour de trois veines: la cavalière, le maître et le fort. C’étaient les obsessions majeures des dernières années qu’il avait essentiellement passées en Irlande, au

Como visto anteriormente, a história de vida e o caráter de Meaume em *Terrasse à Rome* formam-se através da estrutura políptica e fragmentária do romance (Bekhedidja, 2018a, §42). Tal como em *Les Sept Noms du peintre*, a carreira artística de Meaume é influenciada pelos sítios onde passa, onde aprende técnicas e procedimentos com vários mestres e pares. A água-forte, isto é, o termo utilizado no século XVII para designar o ácido nítrico diluído em água ou uma das modalidades da gravura - tal como a ponta seca ou a talha doce-, marca não só a sua obra como a sua vida devido ao episódio da sua desfiguração facial e à sua separação física e emocional com Nanni de Bruges. Para Meaume, as imagens que lhe surgem no pensamento, evocam-lhe sofrimento: “Parce que lorsque je suis en présence de certaines images je souffre.” (Quignard, 2014, p.29), algo que Erich Sebastian Berg vivencia ao se relembrar de certas memórias relacionadas com o seu avô e mestre falecidos: “Des images m’assaillaient” (Le Guillou, 2001, p.300). Nesse sentido, tanto a pintura como a gravura surgem como ofícios do pensamento, mas também do trauma presente nas personagens reservando por isso uma representação verbal cujo referente visual remete sempre para um aspeto biográfico ou da identidade do artista. Quando Grùnehagen reporta o proposto de Meaume em 1652, é feito um paralelo entre os gravadores e tradutores pela violência que emana de uma tradução:

On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d’une langue riche et magnifique dans une autre qui l’est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté. (Quignard, 2014, p.125)

Neste excerto, Meaume refere-se à capacidade representativa e particular da gravura cuja tradução “violenta” da realidade ou do código verbal para o visual, se destaca

château de la Roque et au fort de Rügen.” (Le Guillou, 2001, p.305).

pela sua liberdade, contraste e relevo dos seus elementos. De novo, a criação parece implicar um ato de violência material implícito no qual o suporte (o papel, o suporte da gravura, a tela) é ferido pelo gesto do artista. Mais adiante, comparando os gravadores aos pintores, destaca a preocupação destes com a cor e a sua sedução visual, aspeto que explica a sua preferência pelo caráter mimético da gravura em comparação à da pintura e, ainda, a razão pela qual Adão se deixara seduzir pelo fruto proibido: “Ce sont la profusion des fardes et celle des teintes qui ont entraîné à leur perte les mortels depuis le premier fruit.” (Quignard, 2014, p.125). O próprio processo artístico de visualização de Meaume, e a sua genialidade segundo Gellé, “n’avait pas le sentiment de la couleur.” (*ibidem*, p.32). Além disso, a estética de contrastes das gravuras negras impõe um tratamento da materialidade e do relevo do objeto ou modelo representado, aspeto que só se torna possível com o impacto da luz nestes, criando a sombra necessária para o trabalho dos gravadores, ou através da prática artística, recorrendo à imaginação: “Il fallait que ce qu’il voyait au fond de son crâne, derrière ses yeux surgît. La vision se découpait sur l’ombre, sortait du fond, s’arrachait à une nuit qui ne connaissait pas la lumière.” (*ibidem*, p.33).

Além de ser recorrente nas obras em análise, a comparação, a influência e o cruzamento entre esferas artísticas parte normalmente da tentativa de representar, através da escrita, algo que por si só já é a representação de algo, pertencente ao domínio visual ou palpável. Este processo não só reflete discussões entre o ato de escrever e os atos de pintar, gravar e esculpir, mas também sobre aquilo que subjaz em comum a estes solos que é o ato de representar, ainda que por diferentes meios e processos. As temáticas, simbologias, figuras ou paisagens retratadas no objeto descrito pela éfrase estão direta ou indiretamente relacionadas com as da obra literária e com as personagens envolvidas. O vocabulário

que é utilizado e que seja associado a um gênero de arte ou às técnicas específicas de uma área possuem um caráter figurativo ao mesmo tempo que servem de elemento de comparação entre os atos de representação. O título ou a legenda de uma obra, como Heffernan (1991, p.315) explica, é a representação verbal da mesma, funcionando como aquilo que representa, mas também que guia o que a imagem representa. Tanto o título como a própria obra poderão ser o significante ou o significado do outro, expondo assim a sua relação recíproca e não necessariamente unidirecional. Acrescente-se que a função e o significado de um elemento nunca estão totalmente presentes ou enunciados pois dependem da sua relação com os outros elementos que lhes são distintos. Nesse sentido, as écfrases que iremos analisar têm como função destacar o valor artístico e as capacidades das personagens e, ainda, expor o processo de imaginação das mesmas de modo a enaltecer a sua vertente comunicativa e estética bem como o resultado de uma aprendizagem e/ou formação de uma estética e percepção singulares.

De acordo com Mário Avelar (2018, p.285), a dimensão mediadora da interpelação a objetos artísticos que surge com a écfrase corresponde ao *solo fluído entre* diferentes percepções da obra de arte, permitindo ao espetador, em posição de *voyeur*, uma imersão radical no objeto pela reverberação sensual que evoca neste (*ibidem*, p.286). Em prosa, a écfrase representa um instante cuja vivacidade pictórica se torna mais marcante e demonstrativa do poder visual que surge através da descrição pictural da obra-de-arte. Esta, segundo Lilian Louvel (1997), é conseguida através de um conjunto de elementos e técnicas tal como a presença da personagem-artista e da personagem-*voyeur* (e as suas reações), deícticos que apontem para a relação objeto-personagem, um enquadramento em *mise en abîme* ou com a noção de encaixe e ainda a subjetividade e a imobilidade da ação e da cena pictural que surgem com a modalização.

Como Avelar (2018, p.128) aponta, a descrição do signo visual encontra-se como num plano (*tableau* ou *frame*) cuja construção pictórica e gramática imagética permitem que o sujeito interpele e entre em diálogo com o referente e é nesse momento que surge o detalhe (*ibidem*, p.313).

Em posição de personagem-*voyeur* e numa espécie de *mise en abîme*, Adam vislumbra o processo de construção e de preenchimento do quadro comparando a tela a uma janela pela qual se filtra e se enquadra aquilo que é representado:

Devant le chevalet, un homme et une femme. Lui aussi. Elle debout. Ils regardaient le monde – ciel, mer, nuages, oiseaux – à travers la fenêtre du tableau. Inconscients de constituer eux-mêmes un tableau par la noblesse de leur attitude, attentifs, immobiles, elle se tenant derrière lui en appuyant ses mains sur ses épaules, ils fixaient le carré de toile dans lequel l'univers tout entier accourait pour se figer et s'organiser. Ils semblaient attendre devant le cadre que le tableau se fit. (Schmitt, 2018, p.112)

Além de ser a primeira impressão que Adam tem das duas personagens é também a primeira impressão que tem do trabalho de Carlos Hannibal que, em comparação com o processo mecanizado e artificial de Zeus, se revela algo mágico e cuja relação com a realidade transcende os gestos do pintor. Este momento constitui uma etapa importante na percepção do protagonista pois, enquanto observador e mediador do trabalho de ambos os artistas, adapta uma nova perspectiva de si enquanto sujeito, mas também enquanto obra-de-arte. A “janela” que observa da praia dá acesso a dois universos, ou melhor, a dois microcosmos que surgem como uma abertura a algo que outrora não se tivera debruçado ou reparado. Além da paisagem da praia e da imobilidade das personagens que corresponde ao primeiro “tableau”, o quadro que Carlos Hannibal gradualmente preenche constitui-se como outro que se encaixa no primeiro: “Le chevalet était devenu un véritable balcon donnant sur l'univers. L'homme y avait étalé du blanc

et il le marbrait avec du gris pâle. Je levai la tête, respirai à pleins poumons et je compris qu'il pignait l'air." (Schmitt, 2018, p.112). Momentos depois, Fiona, a pedido do seu pai, junta grãos de areia e este sopra-os em direção ao quadro, fascinando *Adam* com a junção deste elemento que se torna simbólico do lugar em que se encontram e que participa na construção da temática, bem como do surgimento do que é retratado - o ar da praia: "La femme ramassa une poignée de sable, l'homme l'introduisit dans une vessie de tissu, il souffla par une paille et pulvérisa les cristaux de quartz sur la toile." (*ibidem*, p.113).

O pintor, para Adam, pinta o invisível tornando-o visível. O ar como elemento instável ou quase incapturável é, na obra de Carlos Hannibal, representado e capturado de várias maneiras sendo que pinta vários tipos de ar segundo o protagonista. A descrição do quadro continua através da perspectiva de Adam que reflete simultaneamente sobre o visível e o invisível e explicando como o ar incorpora e "materializa" a sensação que é evocada pelo artista e pela tela:

Il ne peignait pourtant rien de ce qui est visible. Il peignait l'air. Un air précis, celui du matin même, entre la mer illimitée et le ciel illimité. Si je quittais son cadre, je ne voyais plus qu'avec mes yeux, j'inventoriais des éléments connus, répertoriés, l'ordinaire d'un bond de mer, la plage à marée basse, les rochers endormis, les oiseaux profitant du retrait des eaux pour chasser à même le sol, l'éther éblouissant. Mais, dans son cadre, l'invisible surgissait. J'y voyais ce qui avait été et n'était déjà plus, un moment du temps, cet air-là de dix heures du matin, cet air que je respirais à narines larges sous un soleil d'acier, cet air qui avait changé, qui n'existait plus, cet air qui appartenait alors à un monde minéral, sable et rocher, relevé çà et là par le piment des corruptions cruelles, poissons séchés et algues abandonnées, un air d'après l'aube, un air peu assuré, cet air sec, vif, azuréen, froid dans son fond, un air du Nord qui, maintenant, s'était alourdi d'une journée, épaissi, chauffé de la touffeur des siestes. (Schmitt, 2018, p.116)

O advérbio “pourtant” e a conjunção “Mais” marcam a constatação de *Adam* ao reparar que o que Carlos Hannibal pinta é na realidade invisível e possível de ser retratado, esbatendo o seu horizonte de expectativas relativas à obra do pintor. O caráter transitório do ar não se revela como um impedimento da sua representação visto que a obra de Hannibal, de acordo com a subjetividade de *Adam*, permite o detalhar de vários tipos de ar bem como do sentimento que estes transmitem. O que não faz parte do quadro, mas que pode ser suscetível de se deduzir (“j’inventoriais des éléments connus, répertoriés”) explica o poder de evocação que surge na imaginação e na rede de associações do observador e do leitor. Há, por isso, uma construção paradoxal entre o que é retratado – o ar, invisível, que “qui avait changé, qui n’existait plus” e o preenchimento do quadro – de tela branca a representação visível do não visível. No entanto, trata-se de um ar “précis”, matinal e do qual não se consegue discernir os limites do céu e do mar e cuja construção pictórica se forma através das enumerações relativas aos elementos do mundo mineral que são exteriores ao quadro (à exceção dos grãos de areia). Além disso, *Adam* explica que a partir da observação do quadro, respira e vê esse ar retratado, ressaltando o trabalho artístico de Carlos Hannibal pelo seu valor sensorial e capacidade de immortalizar e materializar um sentimento de algo transitório.

Adam, no entanto, já teria testemunhado através de Zeus-Peter Lama o poder ilusório das representações artísticas. No início da narrativa, quando se encontram no atelier, *Adam* questiona-se porque é que Zeus pintaria um tomate quando na realidade o referente real seriam três modelos posando nuas, não havendo relação aparente entre o que é observado e o que é retratado. Contudo, Zeus corrige-o respondendo que se trata de “rouge matriciel” (p.29) e acrescenta : “Pourquoi, pauvre bouffon, supposez-vous que je vais

peindre ce que j'ai devant moi et que tout le monde voit ?” (Schmitt, 2018, p.29). Este episódio desencadeará em *Adam* uma atitude autorreflexiva e comparativa cujas consequências se revelarão mais tarde com a sua decisão de se tornar a obra-de-arte de Zeus. Comparando-se às jovens que posaram para Zeus, o jovem questiona-se que legume seria e apoia-se emocionalmente na expressão ilusória do seu “Bienfaiteur” “Vous êtes l’homme qu’il me faut.” (*ibidem*, p.32), acreditando que seria dotado de uma “qualité précieuse” (*ibidem*, p.34) pela primeira vez e que ao se tornar uma obra-de-arte teria mais valor e sobretudo visibilidade⁵⁷.

Apesar de duvidar da sua decisão, *Adam* decide avançar com o processo da sua transformação desfiguradora da qual faria parte a sua morte teatral cuja dimensão de espetáculo alimentaria a satisfação de Zeus. Em certa medida, a narração das etapas das mudanças do corpo (e da mente) de Adam, como obra-de-arte e sujeito, bem como as reações do público e personagens circundantes, ocupam o primeiro plano da obra, revelando o caráter ecfástico da própria narrativa. Apresentando as várias etapas do processo de transformação de indivíduo a “sculpture vivante” (Schmitt, 2018, p.76), desde a sua morte “oficial” à aceitação daquilo que se tornou (visualmente e interiormente), a obra acompanha igualmente o modo como Zeus-Peter Lama constrói e visualiza o seu trabalho desfigurativo e algo surrealista que leva *Adam* a “se déplacer” (*ibidem*, p.77).

57 Note-se, por exemplo, quando *Adam* se olha ao espelho na tentativa de admirar a sua aparência: “Je finissais toujours par fixer dans la glace les meubles ou les tableaux qui m’entouraient et qui me paraissaient avoir plus de présence que moi.” (Schmitt, 2018, p.34). Este momento resulta não só da sua baixa autoestima como da violência verbal com que Zeus trata *Adam*, sobretudo antes deste acontecimento: “Donc, je résume: vous êtes fade, amorphe, vide et déprimé.” (*ibidem*, p.32).

Na inauguração da obra, a reação do público após as cortinas se levantarem é marcada pelo susto que parte da estranheza da natureza da escultura que inesperadamente se move, provocando na plateia a ideia de que “Le temps était suspendu” e a surpresa “de voir du marbre s’animer” (Schmitt, 2018, p.76). Além disso, a dimensão viril e sexual do “sonomégaphore” é explicada por Zeus que associa este elemento à identidade de figuras históricas de modo a persuadir o público da sua criação considerando-a um “prototype, un modèle unique” (*ibidem*, p.89) por rivalizar com a Natureza e com o próprio imaginário dos observadores. Ainda que por breves momentos *Adam* sinta que a sua existência tenha sentido, eventualmente retorna ao seu estado inicial, mas desta vez deparando-se com a sua monstruosidade física e apercebendo-se da sua condição de vítima da estética desfigurativa e de séries de Zeus:

Dès que Zeus-Peter Lama se tenait auprès de moi, je jouissais de me voir reproduit ainsi l’infini, je me trouvais original, insensé, bizarre, unique, célèbre. Sitôt qu’il me laissait seul, les doutes fissuraient ma joie : n’étais-je pas devenu un monstre ? Que me restait-il d’humain ? Si je n’étais pas moi-même Adam bis, si j’étais resté celui d’avant, ne ressentirais-je pas de l’homme devant ces clichés ? Pis même, de la pitié? (Schmitt, 2018, p.104)

Este sentimento só irá atenuar quando *Adam* conhece Carlos Hannibal e Fiona e sobretudo quando, mais tarde, dialogam sobre as dinâmicas entre silêncio e barulho, visível e invisível, não só a propósito da representação, mas também a nível do entendimento e percepção humana. Nos mesmos termos que Zeus, Carlos Hannibal pergunta o seguinte assim que *Adam* se sente deslumbrado pela sua pintura do invisível: “L’invisible et l’infini. Pourquoi peindre des objets qui ont un contour?” (Schmitt, 2018, p.117) e acrescenta à sua explicação: “Il faut du bruit pour entendre le silence.” (*ibidem*). Explicando o modo como percebe as coisas sendo cego,

Carlos Hannibal recorre a outros sentidos humanos além da visão para poder pintar, apoiando-se sobretudo na audição e no tato. Após pintar o invisível ou o ar, sabe-se que Carlos Hannibal pinta o retrato de *Adam* tal como era, mesmo sem o conhecer nessa altura, antes da desfiguração feita por Zeus. De acordo com o pintor, aquilo que motivara e inspirara o retrato, visto que não podia ver *Adam*, fora a presença e a experiência que tivera com este: “Ta voix. Ta présence. Tes réflexions. Ta gentillesse. J’ai imaginé à partir de ce que j’avais expérimenté de toi.” (Schmitt, 2018, p.188). Através da sensação e experiência que tem de *Adam*, Hannibal captalhe de uma forma tão emocionante que o jovem finalmente e paradoxalmente sente-se visto e apreciado mesmo que o pintor retrate aquilo que já não é mais visível em si, motivando e imortalizando o seu sentido de existência de uma forma diferente de Zeus-Peter Lama.

Em “Comment Wang-Fô fut sauvé” verifica-se igualmente um cruzamento entre o plano real e o plano maravilhoso no momento em que Wang-Fô pinta a sua tela. Como veremos no subcapítulo «Discursos e Confluências» este episódio é motivado pelas ordens do Imperador que acusaria o velho pintor de ser um impostor devido às representações do reino de Han que observara desde pequeno dentro do palácio. Ao serem capturados e levados até lá, Ling e Wang ouvem o discurso do Imperador no qual eram condenados e como castigo e de modo a descobrir os segredos de Wang, este deveria acabar uma tela sua inacabada antes de lhe cortarem as mãos e cegarem. Até então, o leitor tem acesso à descrição do estado de esboço em que a tela se encontra através da perspectiva do Imperador:

(...) une peinture admirable où les montagnes, l’estuaire des fleuves et la mer se reflètent, infiniment rapetissés sans doute, mais avec une évidence qui surpasse celle des objets eux-mêmes, comme les figures qui se mirent sur les parois d’une sphère. (...) Sans

doute, au moment où tu peignais, assis dans une vallée solitaire, tu remarquas un oiseau qui passait, ou un enfant qui poursuivait cet oiseau. Et le bec de l'oiseau ou les joues de l'enfant t'ont fait oublier les paupières bleues des flots. Tu n'as pas terminé les franges du manteau de la mer, ni les cheveux d'algues des rochers. (Yourcenar, 1981, pp.22-23)

A partir deste excerto é possível ter acesso à figuração da tela e aos elementos presentes da paisagem bem como dos que ainda se encontram por completar por Wang. A antiga tela faz o artista recordar os tempos em que era jovem e inexperiente quando ainda não tivera contemplado o suficiente os pormenores da natureza. Contudo, após a morte de Ling, Wang inicia a sua tarefa, concentrando-se em acabá-la perante a corte real, os soldados e o Imperador. Depois de observar “la mer inachevée de larges coulées bleues” (Yourcenar, 1981, p.24), com a ajuda de um eunuco a exercer a tarefa de misturar as cores em vez de Ling, Wang começa a pintar pormenores na paisagem, e sem que este se aperceba, os elementos do quadro começam a ganhar dimensão na realidade:

Wang comença par teinter de rose le bout de l'aile d'un nuage posé sur une montagne. Puis il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité. Le pavement de jade devenait singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau. (Yourcenar, 1981, p.24)

À medida que pinta, Wang fica cada vez mais concentrado na sua tela e, gradualmente, a água que trabalha na paisagem enche o palácio. Como referido anteriormente, o artista era conhecido por ser um mago e, neste momento, é instaurada uma certa incerteza pela entrada do elemento mágico da sua pintura pelas alterações que provoca no plano real. Nesse sentido, o espaço revela-se omnipresente na expressão artística do pintor taoista que é ao mesmo tempo autor e

instrumento dessa dupla ação – da prática artística e do seu efeito na realidade; do gesto mimético que se revela como uma imitação de uma realidade exterior e que acaba por ser substituída pela criação do pintor. Havendo alternâncias constantes entre este plano e o da tela, os objetos que são pintados ganham vida, principalmente a canoa, não só visualmente ocupando o primeiro plano, mas também através do *soundscape* que é assinalado pelo batimento dos remos:

Le frêle canot grossi sous les coups de pinceau du peintre occupait maintenant tout le premier plan du rouleau de soie. Le bruit cadencé des rames s'éleva soudain dans la distance, rapide et vif comme un battement d'aile. Le bruit se rapprocha, emplît doucement toute la salle, puis cessa, et des gouttes tremblaient, immobiles, suspendues aux avirons du batelier. (Yourcenar, 1981, pp.24-25)

O barulho e a rapidez dos batimentos dos remos da barca que ocupa o plano da tela marcam a sua aproximação até à sala onde se encontram as personagens. Os gestos do pintor, além de permitirem a concretização do quadro, permitem a concentração necessária para Wang trazer os elementos para a vida real provocando um momento de suspensão e silêncio, marcados pelo crescimento do nível da água no palácio e a consequente imobilidade das personagens: “Dans l'eau jusqu'aux épaules, les courtisans, immobilisés par l'étiquette, se soulevaient sur la pointe des pieds. L'eau atteignit enfin au niveau du cœur impérial. Le silence était si profond qu'on eût entendu tomber des larmes.” (Yourcenar, 1981, p.24). Na barca encontrava-se Ling que, julgado morto, levava ao seu pescoço uma écharpe vermelha, possivelmente referente à sua decapitação, e, de certo modo, simbolizando a sua escapatória pela pintura e meditação de Wang que convocando o *tao* ou o caminho, possibilitaria a sua salvação e da Ling para “le pays au-delà des flots” (*ibidem* p.26) assim que a tela se encontrasse terminada: “Le rouleau achevé par Wang-Fô restait posé

sur la table basse. Une barque en occupait tout le premier plan. Elle s'éloignait peu à peu, laissant derrière elle un mince sillage qui se refermait sur la mer immobile.” (*ibidem*).

Assim que partem, os elementos transformados inicialmente pela obra de Wang voltam à normalidade sendo que a água, associada à transformação e ao inconsciente (Harris, 1988, p.296), gradualmente desaparece do palácio: “Le niveau de l'eau diminuait insensiblement autour des grands rochers verticaux qui redevenaient des colonnes.” (Yourcenar, 1981, p.27). Simultaneamente, o som dos remos que preencherá o silêncio do palácio desvanece-se, marcando o afastamento de Wang e Ling tanto do palácio como da condenação do Imperador: “La cadence des avirons emplit de nouveau toute la salle, ferme et régulière comme le bruit d'un cœur. (...) La pulsation des rames s'affaiblit, puis cessa, oblitérée par la distance.” (*ibidem*). Como vimos anteriormente, a narrativa revela que o mestre e o discípulo encontram-se numa relação dependente, numa dialética de aprendizagem e de apoio em que o primeiro ensina e o segundo, após acolher as máximas taoistas e os conselhos do velho mestre, coloca-as em prática para salvar Wang-Fô. Neste sentido, a descrição deste momento ecrástico, apesar de imobilizar as restantes personagens, contribui e é o motivo de progresso da novela, permitindo o seu desenrolar final – a escapatória de ambos “sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer” (*ibidem*).

Contrapondo o final apolíneo do apólogo taoista com a perspectiva decadente da última novela, resultante da introspeção de Cornélius Berg, apercebemo-nos da construção dicotómica entre os motivos simbólicos e culturais que constituem a realidade de cada uma delas. Apesar de não haver uma descrição ecrástica na novela, o momento em que o pintor contempla as flores e o canal alternativamente suscitam uma reflexão sobre a criação, incluindo a artística.

Quando visita o jardim de Syndic este apreciara uma flor, uma recente aquisição, e profere: “Dieu est le peintre de l’univers.” (Yourcenar, 1981, p.142), frase que desencadeia a contemplação de Cornélius Berg:

Cornélius Berg regardait alternativement la fleur et le canal. Ce terne miroir plombé ne reflétait que des plates-bandes, des murs de brique et la lessive des ménagères, mais le vieux vagabond fatigué y contemplait vaguement toute sa vie. Il revoyait certains traits de physionomie aperçus au cours de ses longs voyages, l’Orient sordide, le Sud débraillé, des expressions d’avarice, de sottise ou de férocité notées sous tant de beaux ciels (...). (Yourcenar, 1981, pp. 142-143)

Focando-se no canal, o pintor recorda momentos da sua vida, sobretudo das viagens que fez. De acordo com De Blois (2001, p.27), a água no canal poderá ter a função de simbolizar as lembranças confusas de Berg que, perdendo a noção das suas origens, liberam-se através da introspeção de memórias e sentimentos esquecidos. À medida que se lembra de algo, outra recordação se segue por associação ou semelhança em algum aspeto com a anterior, sendo que na última enumerada reconhece um outro jardim de túlipas:

Puis un autre souvenir lui vint. A Constantinople, où il avait peint quelques portraits de Sultans pour l’ambassadeur des Provinces-Unies, il avait eu l’occasion d’admirer un autre jardin de tulipes, orgueil et joie d’un pacha qui comptait sur le peintre pour immortaliser, dans sa brève perfection, son harem floral. A l’intérieur d’une cour de marbre, les tulipes rassemblées palpitaient et bruissaient, eût-on dit, de couleurs éclatantes ou tendres. Sur une vasque, un oiseau chantait ; les pointes des cyprès perçaient le ciel pâlement bleu. (Yourcenar, 1981, p. 143)

Reverendo alguns momentos da sua experiência como pintor, Berg reflete simultaneamente sobre o contraste entre o homem e a natureza, isto é, sobre as ações deste “sous tant de beaux ciels” ou na “pintura” de Deus, utilizando

as palavras de Syndic. Após o reportório de lembranças e a descrição do jardim que Berg iria immortalizar através da pintura, o leitor encontra-se perante com o contraste de realidades entre a do pintor, a do pacha e a do escravo: “Mais l’esclave qui par ordre de son maître montrait à l’étranger ces merveilles était borgne et sur l’oeil récemment perdu des mouches s’amassaient. Cornélius Berg soupira longuement. (...)” (*ibidem*). Deparando-se com a recordação desta dura realidade, Berg desperta para a sua, retomando a conversa com Syndic e lamentando que Deus não se tenha limitado à pintura de paisagens, sendo que “pintaria” retratos, isto é, pessoas tal como o artista outrora faria.

De acordo com Bikulêius (2007), o romance *Terrasse à Rome* é concebido como uma oposição de dois elementos: a vida do gravador e o domínio da arte. Momentos antes da descrição de uma sequência de gravuras, Meaume e Lorrain conversam sobre o amor, desenrolando a temática da criação artística e refletindo sobre a diferença ou a oposição que existe entre gravura e pintura. O autor explica que o que motiva a oposição entre a identidade dos artistas, além do caráter ficcional de Meaume e da inspiração real de Lorrain (*ibidem*, p.158), é a esfera artística de cada um e o conseqüente modo como as suas perspectivas pessoais são moldadas por estas, tendo em conta que a gravura se destaca pelo contraste entre o preto e o branco (através do entalhe e do relevo) e a pintura pelo uso das cores (*ibidem*, p.157)⁵⁸. “Les tailles suivent les ombres. Les ombres suivent la vigueur de la lumière.” (Quignard, 2014, p.37) é o modo como Meaume percebe a

58 No diálogo com Lorrain, Meaume realça que a percepção artística de um pintor encontra-se submetida à aparência das coisas e sobretudo à cores, um dos principais meios de captar e seduzir o observador: “Vous êtes un peintre. Vous n’êtes pas un graveur voué au noir et au blanc c’est-à-dire à la concupiscence. Une fois, dans un port libre des Flandres, j’ai été bouleversé.” (Quignard, 2014, p.38).

criação do contraste que molda a forma da figura da gravura, processo que se distingue do da pintura.

No entanto, Lorrain destaca a importância da aparência das coisas explicando que sem estas só restaria a luz que as ilumina e que queima as suas formas, evocando em Meaume a questão: “Mais pourquoi peindre si tout se consume?” (Quignard, 2014, p.38). A resposta de Lorrain permite estabelecer um solo comum entre as esferas artísticas de ambos e que se poderá alargar às várias artes, evidenciando a capacidade expressiva e reveladora da criação artística e do próprio artista: “Chacun apporte sa petite bûche au bûcher qui éclaire le monde.” (Quignard, 2014, p.38). Aludindo de uma forma metafórica ao seu rosto queimado, Meaume partilha a mesma ideia, adotando a perspetiva de gravador: “Moi aussi, avec mon eau acide, je ne puis me cacher que j’ajoute un peu à ce qui brûle.” (Quignard, 2014, pp.38-39). Capítulos à frente, Meaume associa os instrumentos para gravar a um “livre de raison” e a um “pauvre trésor” (Quignard, 2014, p.47) e, conforme Bekhedidja (2018a), a técnica da água-forte surge como metáfora da escrita ou de “empregar” palavras (§3). O procedimento de esculpir assemelha-se ao de escrever no sentido de ocupar o espaço vazio da placa ou os espaços em branco das páginas que incomodam a visão, mas que poderão sugerir o ritmo interno do texto (Bekhedidja, 2018a, §35):

Meaume le Graveur était devenu si habile dans le maniement du burin que parfois, après avoir fini de dessiner un cuivre destiné à l’eau forte, il prenait sa pointe et gravait du premier jet des petites silhouettes, ou des végétaux, ou des insectes, ou des cailloux et des roches dans les espaces dont le vide gênait la vision. (Quignard, 2014, p.124)

Os pequenos ornamentos que Meaume grava na primeira camada poderão corresponder aos detalhes que proporcionam a descrição suplementar da representação que se encontra no primeiro plano, seja da gravura ou da narrativa.

Bekhedidja (2018a, §3 e §48) explica que o romance de Quignard apresenta uma reflexão, sob referente dissimulado no texto, sobre as estruturas narrativas, fazendo valorizar o processo da escrita a partir da forma e da estrutura que subjaz à metáfora da gravura, que não só apresenta como representa a atividade criadora do indivíduo e da sua arte, incluindo a do próprio escritor. Além disso, Bekhedidja (2018a, §3) explica que a fragmentação da narrativa resultante da deslocação cronológica e da autonomia dos capítulos, ainda que estes estejam ligados por pensamentos teóricos, temáticas ou enigmas provoca a “omissão” da intriga que, tal como na sequência das gravuras, decorre da sucessão e cruzamento das sequências narrativas (*ibidem*, §8). Ainda que a leitura da obra evidencie desde cedo a necessidade de o leitor ligar os diferentes fragmentos (*ibidem*, §12), as várias camadas de entendimento do fio narrativo (desde a ação, descrição, gravura e alegoria) suscitam dúvida e incerteza ao tentar interpretar e perceber se alguns capítulos ou excertos correspondem a uma evasão ou uma descrição de uma gravura (*ibidem*, §12-13).

No capítulo XI, é feita a descrição e a enumeração de cinco gravuras numa sequência elaborada à maneira negra, datadas de 1656 e feitas por Meaume (“Meaum.Sculps.”), que comemoram a longa viagem que percorreu com Abraham Van Berchem quando fogem dos franceses no verão de 1651. Esta sequência de gravuras dos Pirenéus representa uma cidade em ruínas nas montanhas onde são narrados alguns acontecimentos das viagens das personagens, contribuindo, ainda que de modo fragmentário, para o desenvolvimento e compreensão da narrativa. A primeira gravura apresenta o *landscape* da cidade destacando o tamanho do cemitério e a sua aproximação relativa à perspetiva do observador/leitor que vê/lê a gravura: “Le cimetièrre est plus grand que le bourg lui-même et plus proche de nous-mêmes qui voyons la

gravure.” (Quignard, 2014, p.40). Abandonados, o cemitério e o “immense jardin complètement abandonné” (Quignard, 2014, p.40) apresentam a decomposição do espaço através de verbos de movimento e adjetivos que explicam a ação do tempo e da natureza, aspeto que só se torna evidente pela écfrase ou pelo código verbal, sabendo que este tipo de informação não seria tão explícito só pela observação da gravura. Do grande plano ao pormenor da hera que representa o poder “devorador” da natureza, a gravura evidencia a fragilidade das construções do cemitério: “Le lierre, s’agrippant à toute chose qui se dresse, s’est lié aux croix et les a enserrées puis recouvertes; puis contraintes; puis rompues.” (Quignard, 2014, p.40). A primeira gravura retrata elementos da paisagem e do cemitério, desde lajes e cruzeiras quebradas, ressaltando a ausência do humano (à exceção de Meaume e Abraham) ainda que evidencie a sua presença num passado longínquo. A segunda gravura destaca-se pela presença do gravador. De acordo com Mário Avelar (2018, p.561), o autorretrato de um artista recorre ao seu olhar de modo a convidar o observador para a intimidade que deseja exibir. No entanto, recordando o aspeto visual do rosto de Meaume e o peso traumático decorrente do episódio que originou essa mudança física, o artista representa-se escondendo o seu rosto:

Dans la deuxième gravure Meaume le Graveur s’est dessiné lui-même cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille. Il franchit le portail très sombre de la petite église de montagne. Ce portail est distant de l’église de quelques mètres. (...). Sur la gravure l’eau fortier avance au milieu des tombes. Il avance au milieu des hommes de jadis qui dorment. (Quignard, 2014, pp.40-41)

Ao retratar o seu percurso desde o portão ao cemitério, Meaume cria uma narrativa que permite a construção da imagem mental do espaço físico, mas que também proporciona um momento alegórico de entrada ou convite

ao que resta do passado através da alusão e incorporação na gravura de elementos simbólicos da presença do homem (“tombes” e “des hommes de jadis qui dorment”). Além disso, esta gravura permite a transição para a seguinte na qual “deux ombres” (Quignard, 2014, p.41), Meaume e Abraham, já se encontram no interior da igreja. Novamente atenta-se ao estado de ruína material e metafísica do espaço através da decomposição dos elementos constituintes da igreja incluindo da presença divina, marcada pela deterioração da cruz:

Il n’y avait pas de Dieu dans ce petit dessin d’église noire. Il n’y avait que la ruine du lieu dans la lumière. Le vent seul pouvait passer pour la divinité qui était vénérée dans ce sanctuaire vide sur le flanc de la montagne. (...) La croix sans proie fixée sur l’autel laisse s’écouler la poudre de son bois dans les mains de Jean et sur le visage de Marie. (Quignard, 2014, pp.41-42)

A destruição de alguns elementos simbólicos referente à presença de Deus assinala paradoxalmente a representação da sua ausência no “sanctuaire vide”. A comparação da igreja retratada a um santuário - lugar que além de marcar um encontro com o divino convoca a experiência da revelação (da origem e da ação de Deus na história, por exemplo) – remete para a relação entre Deus e o homem, entre a sua Palavra e a escuta, celebrada pelo ritual da eucaristia. Contudo, o estado de ruína e abandono deste espaço indica a suspensão ou a interrupção das práticas religiosas, aspeto que também é assinalado pelo pormenor do sino que ocupa a descrição da quarta gravura:

Près de la voûte de la sacristie la cloche est tombée. La cloche elle aussi est dans l’autrefois. (...) Il n’y a plus que le vestige poussiéreux d’une corde à ses côtés. // C’est pure douleur, ce son qui n’était qu’une poudre sur le marbre cramoisi. Un coup de vent qui aurait rasé le sol du lieu saint n’eût pas fait sonner le bronze ; il eût dispersé et effacé ce vestige de corde sans qu’il pût

témoigner de l'abandon qu'il aurait provoqué alors, ni de la plainte perdue. (Quignard, 2014, p.42)

A integração dos objetos destruídos da igreja num passado remoto e no plano divino sugerem a evocação, reação ou associação que fora feita por Meaume no momento em que os observava visto que é o artista que captura os pormenores nas gravuras. Além do desgaste da sua aparência e da corda que o segurava, o som do sino já não é audível. O vento que passa já não o faz tocar tendo o efeito quase contrário de destruir os seus vestígios, recordando a ação arrebatadora e irremissível do tempo e da natureza em objetos criados pela mão do humano e, possivelmente, remetendo metafóricamente para a inexorável passagem do tempo na vida humana e a consciência de que a presença de vestígios, sejam estes palpáveis ou do pensamento, explicam a sensação de uma ausência ainda que possa ser só sentida no momento do presente. Conforme Viart (2004, p.32), o “vestígio” aponta não só para a dimensão de origem do espaço religioso, mas também recorda a importância do processo de dessimbolização da linguagem na compreensão da obra de Quignard, especialmente na construção de sentido da narrativa e na reconstituição ou montagem de fragmentos textuais – desde os inventários, versículos bíblicos, escritas estrangeiras, entre outros (Bekhedidja , 2018b, p.105) –, aspeto que evidencia uma estrutura narrativa que se encontra algo submetida à lógica do inconsciente e do involuntário.

Além disso os objetos representados, à semelhança dos objetos do Museu aos quais Avelar dedica uma especial atenção, simulam “a reatualização de um instante perdido no tempo”, denunciando por isso a própria transitoriedade desse instante (Avelar, 2018, pp.177-178). Por sua vez, a obra de arte (neste caso, as gravuras) permite que um determinado momento seja perpetuado, lembrando a ausência (física) do seu criador e das gerações que a observaram, ainda que o seu

pendor de criação faculte o seu prevaecimento até aos dias de hoje (*ibidem*, p.178).

Neste sentido, a linguagem surge como vestígio e a etimologia como um meio de recontextualizar (pp.31-32) a imagem que Quignard propõe evocar em cada uma das gravuras (Viart, 2004, p.34). A transição explícita entre as gravuras e a utilização de frases curtas, como Bekhedidja (2018b, p.109) explica, ajudam a decompor o pensamento e evidenciam a técnica de colagem na obra, de influência surrealista, criando contrastes imprevistos que procuram representar o mecanismo do subconsciente (do escritor ou até da personagem-artista) através do captar de um instante (*ibidem*, p.106). Na última gravura, a imobilidade desta arte espacial é relembada pelo retorno à realidade, isto é, a representação das personagens a retomarem o seu caminho inicial demonstra o caráter fictício da própria sequência de gravuras:

Sur la cinquième gravure noire ils repartent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serré. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une masse blanchâtre sans un signe. (Quignard, 2014, p.42)

Como Delgado (2014, p.71) sugere, a representação através das gravuras reflete aquilo que Meaume não consegue exprimir através das palavras, evocando através da arte plástica experiências de caráter sagrado e da ordem do silêncio que permitem delimitar o ambiente proporcionado em cada gravura. A gravura textual também se encontra relacionada com a memória, isto é, aquilo que ficou gravado e efetivamente marcado nesta, tal como acontece no momento que contempla Marie Aidelle (“Cela est gravé. Cela se voit”, Quignard, 2014, p.49, 2014).

Nesta lógica, representam enquadramentos efêmeros de uma ideia ou memória do artista num todo artístico tendo acesso a algumas recordações deste que correspondem à sua história, integrando a gravura no seu iconotexto biográfico e enunciando o poder estético da narração, como aponta Delgado (2014, p.72). Conforme o autor, assumindo que a gravura é também um produto artístico e individual é possível supor que a écfrase poderá evidenciar uma reflexão procedente da experiência de vida do artista, funcionando por isso como um exercício de reconhecimento cuja significação partirá não só da construção da personagem, como do investimento que o próprio autor deposita nesta que irá desencadear em cada leitor uma interpretação pessoal (*ibidem*, p.74).

Tal como o ato de gravar é associado ao ato de escrita em *Terrasse à Rome*, o ato de pintar, em *Les Sept Noms du peintre* de Le Guillou, é comparado ao de escrever. Durante a sua adolescência em Ettal, Erich Sebastian Berg cultiva uma relação com a escrita (de circunstância) que se estreita com a sua expulsão do colégio e que se demarca no romance através de entradas que sinalizam o *Atelier Portatif* (*notes intimes*). Na primeira entrada, o leitor percebe que estas notas representam um conjunto organizado de transcrições posterior ao momento da narrativa, selecionadas por Erich numa fase já adulta com o intuito de designar “une ligne de forces, un chemin d’unité nécessaire si l’on veut comprendre un homme qui s’est beaucoup dépensé – dispersé.” (Le Guillou, 2001, p.123). Inteirando o leitor da (futura) pluralidade do seu ser, Berg edifica estes textos pretendendo revelar um sentido de unidade da sua obra através de um repertório de memórias datadas e revistas de uma perspectiva adulta.

Antes de conhecer o gosto pela pintura, Erich interessara-se pela literatura sobretudo a romântica, lecionada pelo professor Roman Anton Boos, uma das figuras tutelares do jovem. De acordo com Vicens (2008, p.21), visto que

a sua educação decorrer da religião, o segundo motor de descoberta de novas aprendizagens e conhecimento é a literatura. Além disso, as suas leituras, tal como “Le dormeur du val” de Rimbaud, revelam-se inspiradoras e estimulantes não só para o seu trabalho como artista como também para o seu percurso espacial antes de chegar a Antuérpia. Vicens (2008, p.39) explica que visitando lugares retratados na literatura e percorrendo o caminho da terra natal de Rimbaud, Berg torna estas leituras em realidades tangíveis que enriquecem a sua viagem, o modo como se conhece e aquilo que lhe rodeia.

A conceção da obra de final de ano na academia de Adam Van Johansen permite-nos perceber a influência da narrativa literária e da motivação simbólica que parte da educação e do ambiente religioso de Ettal e, ainda, da misticidade proveniente da figura de Karl e do forte de Rügen. A sua experiência como observador de arte permite alargar o seu conhecimento na área da pintura e da representação sobretudo quando viaja e, finalmente, chega a Antuérpia onde retém os ensinamentos do mestre. Concentrando-se na sua tarefa de modo a destacar-se dos restantes colegas para impressionar AVJ, Erich transforma o seu quarto num atelier, ou “sanctuaire interdit” (Le Guillou, 2001, p.188) onde se isola para trabalhar o seu tríptico. Ao acompanhar o processo de imaginação da sua obra de final de ano ganha-se acesso aos mecanismos de construção e de associação que organizam os elementos do quadro e que contextualizam alguns signos e motivos simbólicos. Inspirando-se na tradição flamenga e nas novas aprendizagens relativas à anatomia do corpo humano, o jovem artista começa a visualizar mentalmente o seu quadro cujas referências intertextuais, explica Vicens (2008, p.60), surgem sob uma forma pictural no texto permitindo ao leitor um gradual entendimento do imaginário do artista.

A mesma autora esclarece que Berg confessa no seu *atelier portatif* que a pintura é a realização de uma narração e, mais do que isso, da própria vida (2008, p.61) e, nesse sentido, Erich decide criar algo que aglomerasse alguns aspetos autobiográficos (desde valores recebidos através do avô e aqueles do colégio às sua viagens, novas experiências e desejos) e que representasse a cidade de Antuérpia: “Aussi décida-t-il de peindre des hommes. Il voulait trois figures liées à l’histoire et à l’image qu’il faisait d’Anvers” (Le Guillou, 2001, p.188). O deambular pelos cais, tabernas, monumentos/catedrais e as passagens na casa de AVJ suscitam o seu interesse em representar o corpo masculino e são onde encontra e convida os seus primeiros modelos de inspiração. A atração que sente por estes também participa na conceção do quadro visto que o acesso ao seu pensamento quando os retrata permite-nos perceber aquilo que observa do corpo de quem posa, mas também aquilo que seleciona retratar de modo a capturá-los. Quando conhece e passeia até ao cais com o primeiro modelo, Boris, um marinheiro jovem a quem Erich apelidava “le frère du matelot de Rügen” (Le Guillou, 2001, p.188) por partilharem uma tatuagem de escorpião, Erich atinge um estado de “béatitude créatrice” (*ibidem*) onde lhe é revelado as figuras do seu *chef-d’œuvre*: “Il voyait son tryptique. Un marin, un moine, un chevalier. Trois corps taillés dans le mystère d’Anvers.” (*ibidem*)⁵⁹.

59 A divisão tripartida do quadro bem como a escolha das figuras representadas recordam a ideologia e o sistema trifuncional protoindoeuropeu sugeridos pela hipótese de George Dumézil na qual a civilização se organiza e se desenvolve a partir de um esquema mental tripartido (que se reflete a nível psicológico, ideológico, social e político) no qual são constituintes três funções e ordens sociais : a primeira ocupando um lugar soberano e sacerdotal, operando entre o espaço divino e o terreno (“oradores”), a segunda estando associada à guerra pelo exercício de defesa e força física (“bellatores”) e a terceira à ideia de reprodução e de fertilidade das terras (“laboratores”). Ao longo da análise do tríptico este aspeto torna-se mais evidente, sobretudo a partir

Ocupando o lado esquerdo do quadro, a representação do marinheiro destaca-se pelo uso de um signo mágico e a recordação de um êxtase pelo símbolo do escorpião: “Un scorpion des pierres et des sables, la queue venimeuse et dardée.” (*ibidem*, p.189) ao qual Erich associava à sua iniciação como pintor: “C’était, disait Erich Sebastian, un signe magique destiné à un peintre novice d’Anvers. Le marque d’une élection ou d’un pacte.” (*ibidem*, p.190). Além do contexto da tatuagem e o investimento erótico que Erich coloca no símbolo, a representação do corpo do marinheiro é associada ao lado marítimo da Antuérpia:

Le beau temps était revenu sur Anvers, mais chaque fois que Boris se déshabillait, il entendait la pluie, le vent, les vagues qui battaient les quais. Il avait réussi à rendre le visage avec une précision étonnante, après, le corps s’estompait, se fondait en un glaive de scarifications et d’aplat, avec la morsure du scorpion d’émeraude. Très loin derrière la vitre voguait le matelot, le double du marin au scorpion. Dans un blason d’écume et de roses. (Le Guillou, 2010, p.190)

Tal como Dédomon (2019) sugere, as telas descritas em *Les Sept Noms du peintre* são percebidas pelo leitor através da consciência do artista e do universo afetivo da personagem que possibilitam o experimentar de sensações através do “corps phénomène” (p.155). Através da perspectiva de Erich, acede-se à observação e representação do corpo de Boris, mas também, como indica Dédomon (*ibidem*, p.150), à representação figurativa do mar amplificada pela força da sensação que surge com as propriedades espaciais, cromáticas e icônicas da cena pictural. Nos mesmos moldes, Erich retrata Isaac, secretário do arcebispo, como um monge, destacando elementos simbólicos e decorativos da catedral que evocam algumas semelhanças com o ambiente místico do escritório

da figura do monge e do cavaleiro sendo que este último é comparado à figura de Perseval.

do prior de Ettal, sendo que é na catedral que esta imagem do tríptico surge: “Il avait une image en tête, un fantasme: il voulait Isaac nu et priant dans les plis de la cape de l’évêque.” (Le Guillou, 2001, p.191). No entanto, quando posa para o artista, há um momento e imagem que se impõem e que correspondem ao instante capturado por Erich no quadro:

Isaac le prit [le crâne] et laissa tomber la pourpre : il avait une expression extraordinaire, un mélange de fièvre mystique et d’hallucination. Ce fut cette image entre toutes qui s’imposa : la flaque rouge, une forêt de flammes fauchées par le vent, et le saint nu du Greco brandissant la relique. (Le Guillou, 2001, p.193)

A reação de Isaac emana a sensação que Erich procurara para representar o monge que aglomeraria em si o conjunto de forças e valores religiosos, representativos da edificação da cidade de Antuérpia, como esclarece Dédomon (2019, p.150). Os adereços (o crânio, a capa) contribuem para a construção do ambiente ressaltando o poder e o contributo da religião para o conhecimento e formação da cidade, mas também na vida de Erich, visto que fora dos principais meios de adquirir sabedoria durante a fase escolar. Contudo, tal como na representação da primeira figura, o corpo nu do modelo e a sua postura proporcionam ao artista uma dimensão erótica tendendo, no caso da representação do monge e a carga da sua função, para o sacrilégio:

Il peignit la cape comme une longue traîne féminine, les biseaux des cierges, il voulut donner à cette vision qui le hantait encore une charge d’érotisme. L’image prit une dimension de sacrilège : le moine embrassait le crâne et il bandait. (Le Guillou, 2010, p.194).

O contraste entre estes painéis forma-se não só a partir da representação de diferentes figuras, mas também da sensação que parte do seu modo de estar no momento em que posam para Erich, contribuindo para a dimensão narrativa das suas figurações no quadro: “Autant le marin semblait dilué

dans une irréalité mythique, autant le moine paraissait saisi dans l'impudeur de l'extase." (Le Guillou, 2001, p.194). Como Dédomon (2019, p.151) aponta, Erich pretende homenagear e reconhecer estas figuras não só investindo na sua representação pictural, mas também na sua própria visão e compreensão, como sujeito e artista, da cidade e dos valores que se erguem à sua volta. A referência a El Greco evidencia não só um enquadramento estético como também poderá explicar a associação à relíquia que Isaac porta, indicando a sua tentativa de ajustamento do estilo de cada painel do tríptico ao ambiente que é proporcionado no momento em que os modelos posam, reforçando o contraste entre estes:

Le corps du marin n'était qu'ébauché : la pluie, la fumée de la cigarette, le désordre des vêtements épars atténuaient le tracé des formes. Pour le moine, Erich Sebastian avait retenu tout l'enseignement de la peinture flamande : les perspectives, la blancheur du sol sur lequel éclatait la richesse de la cape sanglante, la précision anatomique dans le rendu des détails- lèvres, cage thoracique, sexe – et le vernis. (Le Guillou, 2001, p.194)

O estado de progresso da representação destas duas figuras além de expor o modo como o pintor organiza a disposição e a união entre os elementos constituintes de cada painel, permite que o leitor tenha acesso à evolução de Erich como jovem artista, isto é, ao acumular de aprendizagens desde a observação das formas e da anatomia do corpo humano, o uso de técnicas visuais, o efeito da composição à aptidão de pôr em prática os conselhos e princípios que AVJ lhe transmite. O excerto também poderá enunciar a relação entre a literatura e a pintura que inscreve o romance numa hibridiz referencial, como defende Dédomon (2019, p.148).

Para a terceira figura, o cavaleiro, Erich pensara no seu mestre, mas por preferir representar corpos jovens acaba por escolher Jehan, um jovem que o faz lembrar do modelo de Perseval do seu antigo professor de literatura,

Anton Boos. Além disto, as afinidades com um contexto medieval recordam a importância da memória fundacional na interpretação do tríptico. Dédomon (*ibidem*, p.150) também explica que além de incarnar a bravura, a representação desta figura no quadro poderá remeter para os valores cavaleirescos que presidem tanto na edificação da Antuérpia como do colégio que o pintor frequentara, onde eram cultivados os preceitos dos cavaleiros de Ettal, tal como o exemplo sugere: “C’était lui, merveilleux, androgyne, avec de la puissance et de la grâce, et la blondeur sacrée” (Le Guillou, 2001, p.195). Novamente, a postura do modelo e os adereços fornecidos por Erich contribuem para a composição imaginária e prática da reprodução artística: “Jehan jouait avec la lame, la garde, Parsifal aguerri. Il la chérissait, la brandissait, comme si elle eût été Excalibur.” (*ibidem*, p.196).

O modo de “fazer ver” o tríptico de Erich decorre de um gradual enquadramento da cena pictural que engloba várias camadas de descrição: desde a presença e as sensações provocadas pelo modelo; a observação e o esboçar das suas formas por Erich, isto é, o gesto do pintor (incluindo as associações e o investimento simbólico nos elementos do quadro); ao (re)conhecimento visual da figura e do próprio modelo pelo leitor através de traços físicos e psicológicos enunciados pelo narrador. Retomando a ideia de Dédomon (2019, p.149), o tríptico funciona como um incubador e amplificador de sensações onde a coexistência da representação destas três figuras enuncia forças (picturais) que poderão explicar a história e a construção da mítica Antuérpia (*ibidem*, pp.150-151). No plano que subjaz à figuração visual permanece a representação simbólica do tríptico na sua íntegra, incitando uma reflexão sobre a própria representação e os preceitos pelos quais a arte daquela época se regia:

L'effet d'ensemble du triptyque dépendrait de la pose qu'il retiendrait. Le marin était saisi de profil, appelé par la pluie, le large, son frère de hamac. Le moine, lui, jaillissait thanatique de sa robe de sang. Erich Sebastian imagine Parsifal, légèrement de profil, dressant l'épée des deux mains comme pour défier le ciel. (Le Guillou, 2001, p.197)

A coexistência de vários planos e as respectivas dimensões simbólicas das figuras representadas – do terrestre ao divino, da representação da cidade nas suas vertentes marítima, cosmopolita e espiritual - permite, como Dédomon (2019, p.150) afirma, ter acesso a uma noção do tempo que expõe uma forma interpretativa da história de Antuérpia. A subordinação da pose de Jehan para a concretização do efeito do tríptico explica a ideia de que Erich pretende esbater ou desafiar os modelos tradicionais, colocando em relevo a ideia de sacrilégio decorrente do seu desejo carnal pela imagem do corpo dos modelos e à qual procura decifrar de modo a importá-la para a sua obra, como explica a Isaac:

Et cette image, ce n'étaient pas ses sens qui la demandaient, c'était le tableau. Le triptyque inachevé verrouillé dans son atelier des quais. Il faisait l'expérience de ce désir si particulier aux artistes : je ne veux votre corps que pour mon tableau, mon livre. Mon voyeurisme naît de ce fantasme que je veux déchiffrer dans mon œuvre. Je veux emporter et saisir le secret de votre nudité. Je veux dénuder votre nudité. Jusqu'à la viande, jusqu'à l'os. Rarement jusqu'à l'âme. (Le Guillou, 2001, pp.191-192)

É nesta fase que Erich começa a pôr em prática a “transmutation de la vie en peinture, du corps en intersigne” (Pautrot, 1998, p.160) que mais tarde e com a evolução da sua prática artística e composição estética (através da observação ou voyeurismo, do processo de desconstrução e de representação dos corpos), permitem desvendar os fantasmas e mistérios que o habitam e à sua obra, possibilitando a passagem de arte a sacerdócio pictural. Ao longo do romance, alguns símbolos, elementos e temáticas permanecem nas

descrições ecfrásticas ainda que as suas significações evoluem como acontece nos trípticos dedicados à morte de Véronique e Egon onde as figuras do primeiro tríptico ganham um novo molde sobretudo por se tratar de personagens pertencentes à sua esfera íntima e familiar e pela preocupação em articular os três painéis em forma de narrativa fílmica. A reprodução do quadro do Cardinal Richelieu de Champaigne, além de expor o decalque da vida e obra de Francis Bacon tal como Vicens (2008) e Dédomon (2019) analisam, demonstra o trabalho de “desorganização” ou desconstrução da adaptação feita por Erich (“Il fallait que je mette à mort le tableau initial, que je viole, que je le dépèce, ce cardinal-pyramide comme disait Malraux (...)”, Le Guillou, 2001, p.267). É a partir da sua capacidade de revelação e das suas interpretações picturais que o artista transpõe e dá visibilidade à dimensão consciente e inconsciente da sua obra e do seu imaginário simbólico como artista e indivíduo. Nesse sentido, deparamo-nos de novo com o poder iluminador ou revelador da criação artística referido no diálogo entre Meaume e Le Lorrain em *Terrasse à Rome*, associado, em *Les Sept Noms du peintre*, ao capítulo “Porteur d’éclair” onde Erich toma consciência dessa capacidade de “éclairer” como função própria ao artista e, ainda, da qualidade “d’éclair” da obra de arte.

No subcapítulo anterior vimos como os espaços (desde cidades, escolas, museus, galerias e ateliers) e os objetos que intervêm na sua trajetória, bem como as etapas simbólicas da formação do artista (da infância à maturidade) marcam a sua identidade enquanto tal, representando, como as écfrases - as descrições das suas obras de arte - marcos importantes e reflexivos da sua condição subjetiva no mundo possibilitado pela ficção. Tanto os espaços físicos como os imaginários correspondem a lugares de revelação, sobretudo no plano da écfrase que, apesar de na poesia possuir uma relação

mais direita e envolvente com objeto, põe em evidência as dinâmicas entre o sujeito e a obra de arte, como Avelar sugere:

O objeto, preservando o seu estatuto e a sua realidade própria enquanto microcosmo, funciona, portanto, como impulso, quer para a meditação poética quer para a meditação sobre o lugar do eu no mundo; é neste *interface*, neste *lugar entre*, nesta *in-betweenness*, que o poema radica. (Avelar, 2018, p.171)

Questionando a posição do sujeito (ou do leitor) no mundo, o uso da écfrase salienta uma das funções sociais intrínsecas à profissão do artista, mas também do escritor que aproveita a subjetividade que emana da descrição ecfrástica, isto é, da obra artística da personagem-artista e, ainda, a da sua própria obra. Como Vranceanu (2011, p.117) sugere, a écfrase literária acompanha e evolui em paralelo com os discursos críticos e históricos de arte sendo que o interesse e a curiosidade do leitor informado por romances ecfrásticos prolongam-se com aspetos extraliterários referentes à obra de arte permitindo interpretar e preservar vários sentidos da mesma. Avelar (2018, p.68) destaca o tratamento de factos históricos ou de mitos para a concretização das micronarrativas que se fornecem com e na écfrase e que participam no motivo da narrativa principal. Tal como o romance, os momentos ecfrásticos permitem e participam no questionamento do tempo presente. Conforme Ruby (2002, p.196), os artistas contemporâneos colocam os espetadores perante uma atitude do presente à qual nos obriga a (re)pensar em termos de reatualização em vez de rutura com o passado, sendo o seu modo de expressão uma tentativa de produzir uma união que se pousa sobre um momento de compreensão do universo ou da realidade (*ibidem*, p.188), momento esse que é captado na ficção literária pela instrumentalização da écfrase. E, apesar de haver diversas posições relativas à criação, produção e teorização de arte, sobretudo a do contemporâneo, Ruby destaca o valor da obra de um artista

pela sua capacidade de contar uma história, isto é, que este seja capaz de reinjetar ficção no real (*ibidem*, p.189), e no caso da écfrase, nas possibilidades do real suscitadas pela ficção das obras literárias.

Com base nas considerações elaboradas a propósito da écfrase, a escolha e o tratamento da esfera artística à qual a personagem pertence, bem como as técnicas e o poder de evocação da transposição que é elaborada entre essa mesma esfera para a literatura, expõem o grau de plasticidade deste instrumento de representação no campo literário. Este reforça o perfil singular de cada personagem-artista e do enquadramento da sua produção artística ao mesmo tempo que os inscreve no diálogo e na multiplicidade de obras com temáticas e núcleos idênticos, tal como acontece com as representações relativas ao romance contemporâneo como explica Verena A. Conley:

La diversité des représentations devient le moyen de suggérer une multiplicité des temps et des lieux qui n'efface pas la multiplicité des points de vue, mais la rapporte à la division du monde. Cette multiplicité devient paradoxalement le moyen de dessiner une cohésion (...). (2011, p.159)

A multiplicidade de perspectivas poderá também, deste modo, ser impulsionada pelas correntes de significação que se tecem à volta da écfrase e das diferentes cargas de subjetividade que se acumulam na figura do artista. A influência das artes visuais no campo da literatura poderá possibilitar a qualidade descritiva e visual do texto através do pictorialismo das ações, dos espaços, dos objetos e das próprias personagens. Em paralelo com as atuais práticas artísticas, a écfrase permite expor novas disposições do pensamento e da expressão artística ao colocar relevo no trabalho de um determinado artista através do detalhe, possibilitando reflexões sobre a criação. Além disso, as diferentes funcionalidades e

reconfigurações da écfrase poderão suscitar perspectivas associadas ao imaginário da personagem-artista ainda que singularizem a sua experiência individual e possam conter elementos representativos da sua memória e da condição da sua posição no mundo do romance.

Discursos e confluências

Vimos anteriormente como a écfrase, além de intensificar a imagem da obra de arte descrita, fornece elementos discursivos e participa no processo de mitificação da personagem-artista. Em geral, as personagens das obras estudadas podem ser associadas à ideia de uma identidade de belas-artes intacta. Nesse sentido, o mito da devoção à arte subsiste às quatro obras, sendo que a construção da identidade artística de cada uma delas varia de personagem para personagem e se desenvolve de diferentes modos e ritmos em cada narrativa. Neste subcapítulo serão aprofundados alguns elementos do discurso e do pensamento das personagens-artista procurando revelar as circunstâncias e os motivos simbólicos que possam clarificar a interpretação do conjunto de exemplos selecionados. Será tido em conta a posição socio-histórica de cada interveniente, bem como as estratégias utilizadas nos seus discursos (sobretudo aqueles referentes às questões da representação, da criação e da revelação de si pela obra e pelo Outro) que possam evocar no leitor questões que sejam transversais às obras.

As narrativas não só expõem os moldes e, por vezes, a constituição da consciência individual de um artista como também a sua apreensão e receção por uma consciência coletiva. No caso do romance contemporâneo, sendo uma fonte, no seu conjunto textual, para o estudo das identidades pela constituição e envolvimento de conjuntos discursivos, como assinala Bessière (2010, p.317), este permite a atualização de perspectivas antropológicas (*ibidem*,

p.167), incorporando deste modo possíveis novos elementos associados à figura e ao imaginário do artista. Sendo a ficção um mecanismo de expor a multiplicidade do mundo real, o autor refere que esta permite igualmente expor a disponibilidade de representações desse (mundo) possível pela figuração do comum e da pluralidade do nosso mundo atual (*ibidem*, p.290, p.293 e p.323). O universo romanesco surge ainda com aquilo que transcende as condições do leitor que interroga as suas próprias na ocasião de leitura onde se dá conta do romance e das suas sobreposições (estratificação do tempo, sobreposição dos lugares, por exemplo) (*ibidem*, pp.14-15). Através das representações do real, do sujeito, da comunidade e entre outras, o leitor identifica-se, pelo romance, como agente no e do mundo (*ibidem*, p.14).

De modo idêntico, o público ou a personagem-*voyeur* através da representação visual da personagem-artística, identificam-se com a sua obra de arte e não com o deparar desta. Um dos exemplos mais significativos deste aspeto detém-se com a representação de *Adam* orquestrada por Hannibal que conseguira retratar o seu aspeto físico, antes de sofrer as metamorfoses físicas feitas por Zeus.

Contudo, em “Comment Wang-Fô fut sauvé” e “La tristesse de Cornélius Berg”, a questão da representação artística inicia um conflito interior na figura do Imperador e de Berg devido ao seu caráter ilusório e efeito de decepção com a revelação ou o conhecimento da realidade. Em criança, o Imperador de Han apoiava-se nas pinturas de Wang para imaginar o mundo fora do palácio: “Et, pour m’aider à me représenter toutes ces choses, je me servais de tes peintures.” (Yourcenar, 1981, p.20). No entanto, quando se depara com a realidade e não uma representação desta, procura, num discurso acusativo, condenar o velho pintor por ter moldado a sua perceção de uma forma ilusória: “Tu m’as menti, Wang-Fô, vieil imposteur: le monde n’est que un amas de taches

confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes.” (*ibidem*, p.21). Mesmo apercebendo-se da capacidade e poder de ilusão do pintor, procura castigá-lo num ato de vingança: “Et c’est pourquoi, Wang-Fô, j’ai cherché quel supplice te serait réservé, à toi dont les sortilèges m’ont dégoûté de ce que je possède, et donné le désir de ce que je ne posséderai pas.” (*ibidem*).

Além de culpar Wang pela imagem que tinha criado do reino, o Imperador revê-se numa situação de incompletude face ao que detém e, conseqüentemente, face a si próprio. Apesar das riquezas e extensão do seu reino, a personagem, limitada pelas representações visuais dos quadros que observara desde criança, dececiona-se com o que possui e deseja aquilo que não poderá ter – o mundo criado por Wang. Apercebendo-se que a sua elevada posição social e política não se equipara ao poder e à projeção do pintor no reino, o Imperador depara-se com a sua condição e limitação no mundo em comparação com a percepção e capacidades sobrenaturais do pintor taoista: “Le seul empire sur lequel il vaille la peine régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs.” (Yourcenar, 1981, p.21). Ao contrário de Ling que aprendera com o artista, como aponta Laura Brignoli (2005, p.229), a contemplar a pureza das coisas como meio de perceber e aceitar o *non-sens* do mundo, o “Fils du Ciel” que não recebera os ensinamentos relativos ao *détachement* material e físico, permanece em estado de negação perante essa mesma realidade ao mesmo tempo que sente o seu poder a ser colocado em causa. Em moldes idênticos, Cornélius Berg, antigo pintor de rostos, na conversa com Syndic que “ne connaissait rien aux choses de l’art” (Yourcenar, 1981, p.141) e a partir de uma reflexão individual que parte do comentário do jardineiro (“Dieu est le peintre de l’univers.”, *ibidem*, p.142), liberta várias memórias que repousam sobre o absurdo que

carateriza a mencionada pintura de Deus⁶⁰, provocando um momento de despreendimento da situação real por oposição aos momentos de pura contemplação suscitadas na perceção de Syndic. Em ambas as novelas, ainda que se enquadrem em diferentes contextos culturais, geográficos e espirituais, os discursos e representações (incluindo as mentais) dos artistas suscitam, deste modo, uma ligação entre a arte, o universo e o divino.

A questão da representação, em *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, é sobretudo explorada a partir da transformação física de Tazio em *Adam bis* e nos discursos de Zeus onde normalmente este insiste na oposição entre a natureza e o artificial, defendendo, paradoxalmente, que este último se distingue da primeira pela capacidade de renovação. A própria estética de Zeus apela ao pendor artificial da arte, isto é, na sua componente teórica e prática as suas obras de arte implicam uma transformação cujas técnicas e processos de construção em si funcionam como elementos constitutivos da sua montagem artificial sobretudo se tivermos em conta a necessidade de etapas (desde a morte simbólica de Tazio ao escândalo nos meios de comunicação para obter projeção, por exemplo) para a concretização do efeito sensacionalista. Destacando a importância do artifício na conceção de uma obra de arte, Zeus distingue a sua estética e imaginação dos restantes artistas da sua época, crendo se encontrar num patamar superior e cuja própria existência se revela essencial para humanidade: “De l'art industriel! De la reproduction mécanique! (...) J'innove. Je transcende. J'ouvre une voie. Sans moi, l'humanité ne serait pas ce qu'elle est.” (Schmitt, 2018, p.66). Nessa lógica, a natureza, como objeto de representação ou inspiração para a formação de uma estética, é associada

60 Nomeadamente o próprio ser humano, isto é, o seu público que lhe causava uma indiferença irritada, mas também o seu principal e antigo objeto de representação.

ao puro mimetismo ou a uma reprodução banal, sem espaço para a imaginação. Além disso, uma das finalidades artísticas da transformação de Zeus em *Adam bis* seria desafiar a natureza, colocando em evidência o seu ato de montagem do natural (corpo de Tazio) em artificial (objeto artístico), como é sugerido no seguinte exemplo: “(...) que Zeus ne leur avait créé cet uniforme de nudité saumon que pour mieux dénoncer la Nature et sa consternante absence d’invention.” (*ibidem*, p.73).

À semelhança do diálogo entre Syndic e Cornélius Berg, em capítulos anteriores vimos como Meaume de *Terrasse à Rome*, percebe a natureza como um espaço de criação (de Deus). O processo de gravar à maneira negra no qual “Le paysage précède la figure.” (Quignard, 2014, p.72) e o instrumento do gravador, o *berceau*, sugerem a metáfora da criação, incluindo a literária: “Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l’ombre comme un enfant du sexe de sa mère.” (Quignard, 2014, p.72). As origens da arte de Meaume, Bikulčius (2007, p.158) explica, partem desta ideia e a sua imaginação, sobretudo após o acidente, alimenta-se da raiva e inveja que sente por Vanlacre. Tendo estes aspetos em conta, a condição de Meaume está ligada à relação de afeto que tem com a criação. Isto porque, como Bekhedidja (2018a) esclarece, o seu filho, que crera ser de Vanlacre fora quem o tentara matar: “Pour Meaume, c’est compensation d’ordre narcissique car Vanlacre fait aussi partie de sa création.” (§19). Este aspeto revela-se importante e decisivo para o desfecho do romance pois denota o dispositivo circular ao qual Bekhedidja (2018a, §20) alude para explicar a referência ao nascimento e batismo de Meaume no fim do romance que funciona igualmente como reforço do constante movimento de criação no processo de gravar, mas sobretudo do ato de escrita.

Como explorado no subcapítulo anterior, o primeiro tríptico concebido por Erich, em *Les Sept Noms du peintre*, funciona como uma referência das suas origens e motivações simbólicas. Sobretudo durante os momentos em que se isola e se dedica à conceção das suas obras, Erich revela, como Vicens (2008, p.23) aponta, tendências de compulsão à repetição, sendo que as figuras e objetos simbólicos que costuma retratar, bem como a estrutura tripartida daquilo que pretende representar, reduzem a sua obra a sintoma. Por outras palavras, a obra, como vida, faz com que a percepção do artista mergulhe numa temporalidade onde a criação se revela como produto e resposta à pulsão de morte: “L’œuvre d’art devient en conséquence la pulsation de la vie et celui qui enregistre le mouvement des gens dans la rue, (...) les objets particuliers est un artiste qui est là pour enregistrer la vie dans sa temporalité.” (Vicens, 2008, pp.62-63). A ressonância entre a biografia do artista e a sua obra, através da narração, permite a ligação com a história do modelo artístico que sustenta a temporalidade do romance. Conforme Paul Ricoeur (1990, p.150), é a partir da temporalidade que se procura a mediação, procedimento cujos principais operadores são as personagens (Bessière, 2010, p.317) que remetem a noção de identidade para o conjunto textual no qual se formam as perspectivas antropológicas, bem como as divisões temporais e espaciais da narrativa.

De acordo com Ricoeur (1990, p.137), a identidade pessoal parte da constituição da dimensão temporal do *soi* e da própria ação da narrativa. Neste sentido, a identidade da personagem é construída em paralelo com a da intriga (*ibidem*, p.168), ou seja, é a identidade da história que constrói a da identidade narrativa (*ibidem*, p.175) pela relação entre agente e ação pois o indivíduo (ou o coletivo como é o caso de *Nouvelles Orientales*), como personagem da narração, não é uma entidade distinta das suas experiências (*ibidem*, p.175). Tratando-se de uma

identidade pessoal, a identidade narrativa exerce igualmente uma função mediadora entre os polos da *mémeté* e da *ipséité*, entre aquilo que o sujeito tem de fixo e aquilo que o faz ser único (*ibidem*, p.167). Além disso, a presença de um Outro permite o reconhecimento da importância da alteridade na definição e na manifestação de si (*ibidem*, p.20). Em *Les Sept Noms du peintre*, Vicens (2008) explica que o tema central da arte (o corpo masculino) de Erich inicia-se e corresponde ao desejo (carnal) pelo Outro, sendo este transposto para a sua obra artística:

Le désir vient par l'œil qui observe et se transforme en main qui touche et qui peint. (...) L'objet du désir est un être réel mais transformé en figure imaginaire par la conscience du créateur et sublimée dans la peinture. (Vicens, 2008, p.69)

Em termos semelhantes, no início da narrativa de *Lorsque J'étais une œuvre d'art*, Zeus observa e aproxima-se de Tazio já com o intuito de transformá-lo numa das suas obras de arte. Sendo jovem e comparando-se aos seus irmãos, Tazio molda a percepção do seu corpo com base numa ideia de beleza que decorre, como Ferrières-Pestureau (2011, p.109) aponta, das imagens do corpo masculino transmitidas pelos *media* e da comparação que faz entre a beleza dos seus irmãos e a sua feiura (*ibidem*, p.116). Assim sendo, a sua feiura surge como um signo de uma diferença, havendo uma rutura de identificação com a sua família e provocando em si o sentimento de vergonha e a sensação de um mal-estar identitário (*ibidem*, p.109) que origina a busca identificável que rege o romance (*ibidem*, p.111). Quando Zeus propõe a sua transformação, o jovem aceita inconscientemente que o seu corpo seja prisioneiro do olhar e da fala do Outro (*ibidem*, p.116) e ainda que esta submissão o permitisse tomar consciência desta dependência (como indivíduo mas também obra de arte/objeto), permite igualmente que assista a uma revelação e, conseqüentemente, uma constituição de e sobre si advinda

do Outro (*ibidem*, p.119), tal como o seguinte excerto sugere: “(...) j’étais devenu dépendant, la curiosité m’avait remis sur le chemin de la vie, j’attendais une révélation. Car c’était bien une révélation que m’avait promise Zeus-Peter Lama. «Vous êtes l’homme qu’il me faut.» Une révélation sur moi-même.” (Schmitt, 2018, p.36). No discurso pelo qual tenta convencer o jovem, o artista enumera três existências inerentes ao indivíduo: de coisa – o corpo, de espírito – a consciência, de discurso – aquilo que os outros dizem sobre o que somos e a única que Zeus valoriza:

Seule la troisième existence nous permet d’intervenir dans notre destin, elle nous offre un théâtre, une scène, un public ; nous provoquons, démentons, créons, manipulons les perceptions des autres; pour peu que nous soyons doués, ce qu’ils disent dépend de nous. Prends ton cas, par exemple. (...) Je viens t’offrir trois nouvelles existences. Nouveau corps. Nouvelle conscience. Nouveau discours. (...) c’est la troisième existence qui compte et l’on parle sans cesse de toi. Grâce à moi, tu es devenu un phénomène. (Schmitt, 2018, pp.103-104)

Ferrières-Pestureau (2011, p.117) explica que apesar da feiura se ter tornado não só um traço de reconhecimento como também de celebridade através do gesto criador de Zeus, este provoca uma supressão de alteridade através de um processo de assimilação da sua violência estética (*ibidem*, p.113) que leva aos momentos de errância de Adam durante a sua busca de identidade (*ibidem*, p.120). Somente através das personagens Fiona e Hannibal que o jovem começa a se liberar do domínio de Zeus sobre si e a confrontar a possibilidade de mudança daquilo que pensa da sua condição (*ibidem*, p.115), redescobrimo-se com a presença destas personagens e redirecionando a sua busca pela unidade.

Nas dinâmicas entre aluno/discípulo e mestre, nomeadamente em *Les Sept Noms du peintre* e *Nouvelles Orientales*, o que aprende procura o reconhecimento daquele

que ensina. De acordo com Rüdiger (2015, p.55), no processo de aprendizagem o aparelho perceptivo do jovem confronta-se com a acumulação de vários conhecimentos que poderá incitar a prática e o questionamento contemporâneo desses mesmos saberes. Em “Comment Wang-Fô fut sauvé” a concretização da orientação do mestre dá-se com o episódio final em que Ling retorna para salvar o mestre, evitando que este seja condenado e, conseqüentemente, que os seus segredos não fossem revelados ao Imperador como o próprio previra: “Wang-Fô, je veux que tu consacres les heures de lumière qui te restent à finir cette peinture, qui contiendra ainsi les derniers secrets accumulés du cours de ta longue vie.” (Yourcenar, 1981, p.23). A ascensão de ambos para um mundo criado pelo mestre não só representa o culminar da aprendizagem de Ling como a salvação de ambos e do legado artístico de Wang, pois o Imperador ameaçara não só cortar as mãos (“les deux routes aux dix embranchements qui te mènent au coeur de ton empire”, p.22) e queimar os olhos (“les deux portes magiques qui t’ouvrent ton royaume”, p.22) do artista, que o impediriam de descobrir “des rapports à la limite des sens humains” (Yourcenar, 1981, p.23); mas também queimar os seus quadros de modo a apagar a sua presença do tempo e da história. A tradição taoista bem como a arte funcionam como pretexto à narrativa que, como Brignoli (2005, p.227) explica, recorre ao sobrenatural garantindo acesso ao maravilhoso e permitindo transcender fronteiras e a dimensão do real (*ibidem*, p.229). De acordo com Harris (1988, p.293), os jogos de construção e de contraste em *Nouvelles orientales* constituem uma metáfora à evolução espiritual da personagem e permitem expor a função iniciática transcendente aos limites da consciência, fazendo aceder ao inconsciente por meio de uma figuração das personagens que se apoia numa dialética da forma e do informe (*ibidem*, p.294 e p.296), na qual a arte constitui o ponto de ligação com o cosmos (*ibidem*, p.293), aspeto reforçado na última

novela “La tristesse de Cornélius Berg”, como foi exposto no subcapítulo anterior.

Relativamente a *Les Sept Noms du peintre*, o sentimento de culpa que decorre após a venda do tríptico resulta numa crise que ocorre sob a identidade de Huel Goat quando Erich parte para a Irlanda. As telas feitas até lá, como consta no *atelier portatif*, teriam sido motivadas pelo seu desejo e necessidade de se sentir valorizado pelo mestre pois a percepção que teria da sua obra, bem como a prática daquilo que tivera apreendido com AVJ, só seria completa pela receção e aprovação deste. A realização e construção da sua obra artística advém, neste sentido, daquilo que pensa que o Outro espera de si numa tentativa de ser apreciado por esse, assim como Ruivo (2008, p.172) indica. Este aspeto também pode ser adotado na perspectiva da construção da sua identidade. Ruivo (*ibidem*) ressalta que as várias figuras tutelares durante a fase de crescimento do artista poderão ter moldado a constituição múltipla da sua personalidade, fragmentada em sete identidades. Na temporada em que se isola, Erich retrata sobretudo cruces cuja simbologia pode-se associar ao sentimento de culpa das suas errâncias e do modo que deixou a academia de Antuérpia. Além disso, como Vicens (2008, p.63) elucida, a sua obra representa nesse momento um encontro com o eu e uma fase em que pratica o *détachement* do olhar do Outro, sentindo, ainda que por breves momentos, uma sensação de plenitude: “J’ai peint dans un état de liberté et de suprême indifférence. Le désir des corps ne perturbaît plus ma vie.” (Le Guillou, 2001, p.286). Contudo, a evolução da sua percepção relativamente à receção da obra é associada ao sacerdócio pictural, isto é, “la qualité de prière” (*ibidem*, p.294) que permite distinguir a pintura que comove daquela com fins decorativos, qualidade essa que corresponde à “le passage du témoin, la transmutation du secret” (*ibidem*) oriunda dos ensinamentos de AVJ e que constara no seu testamento e

legado ao qual Erich seria o único sucessor e “détenteur des secrets anciens” (*ibidem*, p.289). Em relação à morte de AVJ, Ruivo (2008, p.158) explica que este feito permite aniquilar as tensões e o rancor visto que anteriormente o discípulo, numa tentativa de competição, cobiçara a identidade misteriosa e admirável do mestre.

Nestes termos, o “mythe de l’errant et du prodigue” (Le Guillou, 2001, p.306) ganha consistência e expõe a importância da relação discípulo-mestre na dimensão simbólica e estrutural do romance. Este aspeto é fortalecido pela ideia de rutura e transgressão associadas à figura e às práticas de artista das quais tem consciência: “Il avait toujours proclamé que la moitié de son activité de peintre consistait à rompre. D’où les diversions, les escapades sous d’autres noms.” (*Ibidem*, p.397). A partir destes excertos torna-se evidente a transmissão, o reencontro e a rutura com modelos cuja tradição sobrevive por meio de uma eleição e da morte sacrificial do mestre.

A projeção da obra de Erich é também decorrente daquilo que Rüdiger (2015, p.55) apresenta como o tempo presente da experiência estética que, conforme o pensamento de Walter Benjamin, parte da capacidade de a imagem ser percebida como uma operação (ou constelação) decorrente de um encontro entre o outrora e o agora, ao qual Erich indiretamente faz referência na entrevista com Gaëlle: “L’art pour moi a une souche qui est la culture, et elle s’ancre dans le passé.” (Le Guillou, 2001, p.392). Este aspeto é reforçado pelo inventário de objetos que coleciona (tal como acontece com Meaume de *Terrasse à Rome* e os êxtases) ao qual Olivier designa como “reliquaire d’un désir” (Le Guillou, 2001, p.445) e ainda pela inserção de fragmentos (das cinzas de AVJ, do caderno de Egon) na composição de obras cujas personagens representadas já se encontram mortas no momento da conceção criativa. A representação pictural em *Les Sept Noms du peintre*, Ruivo (2008, p.189)

indica, revela-se assim como princípio salvador ou um refúgio onde a imitação da realidade surge como simulacro. Numa tentativa de materialização e sobrevivência da presença e da relação afetiva com as personagens, a criação surge, como Vicens (2008, p.65) indica, como uma resposta e produto a esse vazio e como encarnação simbólica da morte dos seus íntimos.

Como referido no primeiro capítulo, a bioficção poderá representar a impossibilidade de tudo saber sobre um indivíduo, sendo que o escritor coloca em evidência o exercício de hipóteses da recolha de vestígios da personagem (Delgado, 2014, p.68). Estas por sua vez materializam-se nas várias vozes narrativas que participam na construção dos traços do artista cujo retrato se constrói além dos seus limites e cujo percurso materializa o enriquecimento e reconhecimento da sua individualidade por meio da errância (*ibidem*, p.66). Em *Terrasse à Rome*, este caminho inicia-se quando Meaume se apaixona por uma mulher comprometida e, tal como outros acontecimentos da sua vida, deixa traços no seu percurso. Apesar de conseguir se ter tornado num artista após a perda de Nanni e a partida de Bruges, a desfiguração facial decorrente da sua paixão compromete permanentemente a sua aparência física: “Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître./ Il fit d’un désastre une chance. Il commença à voler à Bruges en transformant son apparence.” (Quignard, 2014, p.25). Esta mudança física além de alterar a visão que o Outro tem de si, impulsiona um sentimento de vergonha que também pode ser sugerido pelo ato de esconder o rosto numa das suas autorrepresentações, impedindo o olhar do Outro sobre si: “La perte du visage marque la fin d’un « je », rendu à jamais illisible au regard de l’autre.” (Bekhedidja, 2018b, p.110). Face à rejeição e ausência de Nanni, a elaboração e reprodução de gravuras surge como um escape ou liberação dessa falta e, conforme

Delgado (2014), após o encontro com o seu filho, Meaume reconhece a marca (“l’empreinte”, p.74) de Nanni em toda a sua criação e obra mesmo após os esforços realizados para sobreviver à sua ausência, podendo fazer lembrar ao leitor a permanência da componente traumática e simbólica na obra de um artista, mas também na própria obra literária.

Conforme o artigo de Savard-Corbeil (2015, p.1) e a propósito da obra de Pascal Quignard, a literatura funciona como um lugar de transmissão de saber ou de conhecimento, sendo este real ou fictício. A ficção surge assim como dispositivo e espaço da sobrevivência e difusão desse saber. Através do exemplo da gravura, a autora explica que a literatura contemporânea permite ou tende a explorar a possibilidade da reprodução de uma obra de ou sobre arte (fictícia). A reprodutibilidade da obra depende da sua capacidade de transmissão, mas também do próprio saber da arte, por outras palavras, encontram-se numa relação intrínseca que contribui para a (meta)representação (*ibidem*, p.2). Savard-Corbeil (2015, p.6) aponta ainda que as abordagens históricas, os pormenores artísticos e a pluralidade de discursos associados a essas representações podem funcionar como dispositivos de revelação desse conhecimento, ainda que seja fictício. Em *Terrasse à Rome*, a autora destaca a estética da revelação que subjaz às gravuras textuais que funcionam como meio visual e impulsionador da emoção que decorre da revelação, isto é, da possibilidade de visualização pela transmissão daquilo que é produzido:

L’hypothèse est que, par son caractère reproductible, le texte peut non seulement transmettre l’œuvre d’art visuel, mais il peut également en assurer sa survivance. Cela nécessite toutefois un transfert de forme, une traduction médiale, positionnant alors l’œuvre d’art fictive au sein du roman comme étant réelle au-delà de son fait fictif. (Savard-Corbeil, 2015, p.4)

Neste sentido, não só a obra de Quignard como também as que foram analisadas previamente, fazem o leitor informado questionar as práticas de transmissão de conhecimento de instituições cuja conservação de obras de arte visuais se distingue daquela que os autores pretendem praticar, revelando-se esta como uma solução alternativa à sobrevivência do saber associado a obras de arte (Savard-Corbeil, 2015, p.6). As temáticas referentes ao artista e à sua obra tendem desta maneira a sugerir uma reflexão sobre a criação, nomeadamente a artística, promovendo e suscitando simultaneamente uma possível transposição dessa reflexão para o campo literário, apelando ao valor transtemporal de ambas as esferas artísticas.

No conjunto das obras estudadas, é recorrente tanto no discurso das personagens como na figuração ou temática da écfrase, haver elementos que remetem para o pensamento e teorizações de Walter Benjamin e Georges Bataille, retomados por Didi-Huberman. O processo de interpretação da écfrase poderá ir ao encontro da imagem dialética cuja forma de dispor o objeto histórico possibilita uma análise com um maior número de perspetivas. De acordo com o autor (2017, p.10), a imagem só se torna pensável através de uma construção da memória sendo que estar diante esta corresponde estar diante o tempo, tornando possível o questionamento da historicidade desta (*ibidem*, p.12), pela montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos, isto é, a sua sobredeterminação em relação ao tempo rege-se pela dinâmica da memória (*ibidem*, p.18). Isto significa repensar o objeto histórico sob um ângulo inconsciente da história e da história da arte (*ibidem*, p.43) com o intuito de fazer cruzar os vários tempos que nele se encontram (*ibidem*, p.45) e caracterizando a sua origem com base numa temporalidade impura e híbrida (*ibidem*, p.24).

Partindo da dialética das formas de Bataille, Huberman (2015, p.272) destaca ainda a potência de revelação através da regressão que permite ver nascer a imagem e a sua rede de relações, havendo a possibilidade de revelar na imagem algo aparentemente insignificante e que só seria revelado a partir de uma memória impensada da história (*Ibidem*, 2017, pp.24-25). O romance, por sua vez, expõe a possibilidade de “tornar visível” o passado sedimentado da obra de arte (representada pela écfrase) através da montagem dos tempos e fragmentos textuais que a constituem, isto é, a sua qualidade anacrónica permite entender os elementos (ou detalhe) do tempo histórico do qual o romance pertence ou faz referência (*Ibidem*, 2017, p.20). Além disso, viabiliza igualmente o processo e a dialética do desejo que se forma a partir da relação de olhar entre o sujeito e o objeto (de representação) e que participa na própria busca identitária da personagem pela constituição de alteridade que é convocada no objeto de desejo (*ibidem*, p.303). Assim, o ato criativo exposto e desenvolvido nestas narrativas pressupõe um ato analítico das personagens-artista cujo desejo por uma busca inconsciente pelo pleno da identidade se revela na dialética entre aquilo que olha e aquilo que deseja, figurado na obra de arte ou obra-sintoma.

A ficção literária possibilita o acompanhamento de um sentido e evolução a nível formal, estrutural e temático da obra e, conseqüentemente, da estética e identidade artística da personagem. A receção da obra encontra-se assim sujeita à mudança - “une œuvre achevée est encore en devenir” (Gravel, 2010, p.70) – tendo em conta que a apropriação desta decorre de uma experiência particular e exposição contínua que se revela ao mesmo tempo coletiva e individual (*ibidem*, p.58)⁶¹.

61 Note-se, por exemplo, a afirmação de Meaume de *Terrasse à Rome*, reportada no livro de Grünehaagen quando o artista já se encontra doente e perto da morte: “Quand je m’assois devant ma planche en cuivre le chagrin m’envahit. Je ne trouve plus le temps de songer à une image ou

E, como mencionado anteriormente, conforme Jauss (1978, p.17), a receção das obras literárias também se encontra sujeita à apropriação afetiva do seu valor e sentido que se alteram ao longo das gerações e que formam o horizonte de expectativas (do presente) dos leitores. Assim são suscitadas, através de novos contextos históricos, novas questões, interpretações e significações diferentes daquelas primeiramente despertadas (*ibidem*, p.18 e p.274). Nesse sentido, o horizonte de expectativas do presente não se poderá formar sem o encontro com o passado e a compreensão da tradição, isto é, sem a elaboração da fusão dos vários horizontes (*ibidem*, p.271), sobretudo o do plano literário e o do plano social (*ibidem*, p.284) que se revelaram essenciais para o estudo da identidade artística nas narrativas em análise. Dando conta da sua historicidade e da sua consciência⁶² em contacto com a dos outros (seja dos seus pares, do seu público), a personagem-artista consegue colocar em evidência um tipo de diálogo com os seus contemporâneos (Rüdiger, 2015, p.56; Gravel, 2010, p.97) cujas reflexões e práticas discursivas estudadas neste capítulo colocam em evidência a dinâmica e a aliança do indivíduo com o conhecimento.

plutôt de la tenir devant mes yeux pour la reproduire. Mon oeuvre est ailleurs.” (Quignard, 2014, p.110).

62 Contudo e como vimos na análise das écfrases, de acordo com Avelar (2018, p.437), tanto o subconsciente do artista como do recetor também poderão ser elementos estruturantes da identidade do objeto.

Conclusão

Neste estudo procurou-se relacionar obras literárias de expressão francesa com o principal propósito de analisar a temática da identidade da figura do artista. Por meio das metodologias e conceitos da teoria e crítica literárias, da literatura comparada e dos estudos interartes, tornou-se possível identificar dinâmicas e núcleos transversais entre as obras, evidenciando vários níveis de significação relativos aos elementos que comportam as práticas e as vivências das personagens-artistas nas suas vertentes individual e gregária.

A partir de um breve enquadramento do estatuto da representação literária na constituição de individualidade das personagens, verificou-se que, além de serem um possível espaço de complementaridade de perspectivas antropológicas e de conflito de visões, o romance ou a ficção narrativa expõem traços identitários do indivíduo e da sua singularidade artística, mas também de elementos que são comuns ao imaginário do artista. Sendo o personagem-artista portador de uma função de mediação de discursos e representações sociais e culturais, sobretudo associados à sua profissão e

condição, mas também enquadrados nos diferentes contextos históricos e regionais, revelou-se necessário evidenciar a importância do cruzamento e das influências mútuas entre a literaturas e as outras artes de modo a compreender os mecanismos (literários) de transposição de uma esfera para a outra. A análise individual do desenvolvimento de cada personagem no conjunto da obra à qual pertence permitiu estabelecer uma relação entre os mecanismos de imaginação e de produção na concepção de uma obra de arte, fomentando um diálogo entre as diferentes subjetividades e consciências que residem entre as esferas artísticas praticadas (pintura, escultura, gravura).

Numa segunda fase do estudo, a análise do percurso físico e simbólico das personagens, bem como de objetos e outros tipos de intervenientes das suas vidas sociais e culturais, permitiu (re)contextualizar o modo como os artistas observam e interpretam o mundo exterior e a sociedade. Identificados alguns fatores determinantes para a perceção e cosmovisão dos artistas, procedeu-se à análise e interpretação de possíveis elementos estruturantes da identidade presentes nas suas representações artísticas e discursos.

O estudo das écfrases, além de evidenciar a concepção de arte que emana de cada obra, possibilitou um aprofundamento simbólico do processo de representação e interpretação artísticas por parte do artista. Permitiu ainda enaltecer as escolhas temáticas e a estética dos artistas colocando em diálogo os diferentes modos de expressão e de significação que impulsionam a eficácia da representação ecrástica. Partindo destes elementos e da análise de alguns discursos das personagens, o último subcapítulo recorda o exercício de questionamento que é normalmente evocado nas reflexões, aprendizagens e vivências (com o Outro) e, ainda, nos elementos estruturantes da identidade das personagens.

Deste modo, a identidade e a discursividade associadas à figura da personagem-artista formam-se com a temporalidade da narrativa na qual a éfrase e o momento em que é descrito o ato de criação revelam-se como possíveis elementos estruturais e unidades de significação, tanto da sua individualidade como das suas experiências. Por sua vez, estas poderão conter referências à busca identitária que subjaz à atividade e criação artística. Verificaram-se vários aspetos (herança biológica, tipo de educação ou aprendizagem, ocupação profissional) e fatores (culturais, geopolíticos, intergeracionais) que moldaram o desenvolvimento de cada identidade. O estudo de uma identidade poderá deste modo implicar e apoiar-se nos contributos de outras disciplinas atentas ao indivíduo e, prestando atenção à figura do artista, revelou-se vantajoso proceder a uma reinterpretação dos domínios artísticos em causa no campo literário. Tal como Viart (2004, p.25) sugere, a literatura, como prática cultural contemporânea que proporciona um diálogo entre o crítico e o fictício, ocasiona e poderá viabilizar o questionamento das condições de possibilidade de todo o saber - seja este histórico, individual (ao coletivo) ou do próprio ato criador - através, por exemplo, do cruzamento entre reflexões dos campos literários, retóricos, socio-históricos, antropológicos e psicanalíticos (*ibidem*, p.27).

Apesar de o estudo se encontrar algo limitado pela sua abrangência ou ambição temática, a tentativa de superar o desafio de estudar várias obras numa perspetiva dialógica proporcionou uma reflexão em torno do conceito de identidade artística cujas abordagens teóricas e literárias poderão revelar novos caminhos de investigação e de desenvolvimento relativas às obras em estudo.

Referências Bibliográficas

Bibliografia primária

- LE GUILLOU, Philippe, 2001. *Les Sept Noms du peintre*, Paris, Gallimard, “Folio” (Originalmente publicada em 1997).
- QUIGNARD, Pascal, 2014. *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, “Folio” (Originalmente publicada em 2000).
- SCHMITT, Eric-Emmanuel, 2018. *Lorsque J’étais une œuvre d’art*, Paris, Éditions Albin Michel, “Livres de Poche” (Originalmente publicada em 2002).
- YOURCENAR, Marguerite, 1981. *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, “L’Imaginaire” (Originalmente publicada em 1938).

Bibliografia secundária

Sobre teoria da literatura e práticas do romance contemporâneo:

- AGUIAR E SILVA, Vítor, 1967. *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- AVELAR, Mário, 2018. *Poesia e artes visuais. Confessionalismo e écfrase*, Lisboa, IN-CM.
- BAIN, Alison, 2005. « Constructing an artistic identity », *Work, Employment and Society*, 19, vol. 1, pp. 25-46, <https://doi.org/10.1177/0950017005051280> .
- BEIZER, Janet, 2011. «The Voyage and Its Others: Nineteenth-Century Inscriptions of Mobility», in MCDONALD, Christie, RUBIN SULEIMAN, Susan (eds.), *French Global*.

A New Approach to Literary History, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 257-272.

BESSIÈRE, Jean, 2010. *Le Roman contemporain : roman nouveau par son questionnement*, Paris, PUF.

BUESCU, Helena, 2013. *Experiência do incomum e boa vizinhança: literatura comparada e literatura-mundo*, Porto, Porto Editora.

CEIA, Carlos, 2010. «Novela», in CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5745/novela/> [consultado a 10 de dezembro de 2019].

CITTON, Yves, 2011. « Specters of Multiplicity: Eighteenth-Century Literature Revisited from the Outside In », in MCDONALD, Christie, RUBIN SULEIMAN, Susan (eds.), *French Global. A New Approach to Literary History*, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 372-387.

CLÜVER, Claus, 2001. “Estudos Interartes: Introdução crítica”, in BUESCU, Helena, FERREIRA DUARTE, João, GUSMÃO, Manuel (orgs.), *Floresta Encantada – novos caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 333-359.

CONLEY, Verena, 2011. «Literature, Space, and the French Nation-State after the 1950s», in MCDONALD, Christie, RUBIN SULEIMAN, Susan (eds.), *French Global. A New Approach to Literary History*, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 145-159.

CUDDON, John, 2013. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5ª ed., rev. HABIB, Rafey, Chichester, Wiley-Blackwell.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2015. *A Semelhança Informe: ou o gaio saber visual segundo Georges-Bataille*, trad. MEIRA, Caio, SCHEIBE, Fernando, JACQUES DE MORAES, Marcelo, Rio de Janeiro, Contraponto (Originalmente publicada em 1995).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2017. *Diante do Tempo. História de Arte e Anacronismo das imagens*, trad. LIMA, Luís, Lisboa, Orfeu Negro (Originalmente publicada em 2000).
- FISH, Stanley, 1980. « Is there a Text in this Class? », in ADAMS, Hazard, SEARLE, Leroy (eds.), *Critical Theory since 1965*, Tallahassee, Florida State University, pp. 525-533, <http://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/fish.pdf> .
- FLORA, Luísa, 2009. «Bildungsroman», in CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/> [consultado a 10 de dezembro de 2019].
- GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, <https://archive.org/> .
- GRAVEL, Frédéric, 2010. *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique*, Dissertação de mestrado apresentada à Université du Québec, Montréal, <https://archipel.uqam.ca/3821/1/M11646.pdf> .
- HAUSER, Arnold, 1984. *A Arte e a Sociedade*, trad. MARGARIDA MORGADO, Maria, Porto, Editorial Presença (Originalmente publicada em 1973).
- HEFFERNAN, James, 1991. « Ekphrasis and Representation », *New Literary History*, 22, vol. 2, pp. 297-316, <http://www.jstor.org/stable/469040> .

- JAUSS, Hans Robert, 1978. *Pour Une Esthétique de la réception*, trad. MAILLARD, Claude, Paris, Éditions Gallimard.
- KRIEGER, Murray, 1992. *Ekphegrasis: The Illusion of the natural sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- KRISTEVA, Julia, 1977. *Semiótica do Romance*, trad. CABRAL MARTINS, Fernando, Lisboa, Editora Arcádia.
- LACKEY, Michael, 2016. « Locating and Defining the Bio in Biofiction », *a/b: Auto/ Biography Studies*, 31, vol. 1, pp. 3-10, <https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1095583> .
- LEVENSON, Joseph, SCHURMANN, Feanz, 1971. *China: An Interpretive History, from the Beginnings to the Fall of Han*, Berkeley, University of California Press.
- LOUVEL, Liliane, 1997. « La description “picturale” : pour une poétique de l’iconotexte », *Poétique*, 112, pp. 475-490.
- MACHADO, António Machado, PAGEAUX, Daniel-Henri, 2001. *Da literatura comparada à teoria da literatura*, 2^aed., Lisboa, Editorial Presença.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1981. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, trad. RUAS, Manuel, Lisboa, Editorial Estampa (Originalmente publicada em 1975).
- MCDONALD, Christie, RUBIN SULEIMAN, Susan (dir.), 2011. *French Global. A New Approach to Literary History*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- NAYER, André, 1991. « Le statut de l’artiste », *Cahiers de recherche sociologique*, 16, pp. 23-41, <https://id.erudit.org/iderudit/1002126ar> .

- PAGEAUX, Daniel-Henri, 1994. « Littérature et arts », *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, pp. 149-167.
- PAZ, Olegário, MONIZ, António, 1997. *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Presença.
- PUGA, Rogério, 2016. *O Bildungsroman (Romance de Formação): Perspetivas*, Londres e Lisboa, Institute of Modern Languages Research, Universidade de Londres e CETAPS.
- RICOEUR, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris.
- RIBEIRO, Cristina, ABREU, Graça, MADUREIRA, Margarida, 1990. *Literatura Francesa Clássica*, Lisboa, Universidade Aberta.
- RUBY, Christian, 2002. « L'artiste contemporain et la conscience de son époque Un entrepreneur sans état d'âme ? », *Actuel Marx*, 32, vol. 2, pp. 185–196, <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2002-2-page-185.htm> .
- RÜDIGER, Bernhard, 2015. « Le temps présent de la recherche en art », *Hermes, La Revue*, 72, vol. 2, pp. 53–61, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-53.htm>.
- STEINHAEUER, Harry, 1970. «Towards a definition of the Novella», *SEMINAR*, VI, vol. 2, pp. 154-173, <https://doi.org/10.3138/sem.v6.2.154> .
- TOWNSEND, Dabney, 1997. *Introdução à Estética: história, correntes e teoria*, trad. MOURÃO, Paula, Lisboa, Edições 70.

VRÂNCEANU, Alexandra, 2011. *Quelques Aventures de l'écphrasis dans la fiction contemporaine*, Bucureste, Editura Universităţii din Bucureşti.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, DELACROIX, Christian, ROUSSO, Henri, 2014. *La France du temps présent : 1945-2005*, Paris, Belin.

Sobre Terrasse à Rome de Pascal Quignard :

BEKHEDIDJA, Nabila, 2018a. « L'écriture fragmentaire : une destruction d'une perspective unitaire du récit dans Terrasse à Rome de Pascal Quignard », *Multilinguales*, 9, s/p, <https://doi.org/10.4000/multilinguales.1063> .

BEKHEDIDJA, Nabila, 2018b. « La technique du collage : une stratégie esthétique et un procédé littéraire dans "Terrasse à Rome" de Pascal Quignard », *Francisola: Revue Indonésienne de la langue et la littérature françaises*, 3, vol. 2, pp. 105-113, <https://doi.org/10.17509/francisola.v3i2.15744> .

BIKULEIUS, Vytautas, 2007. « La poétique du contraste dans le roman de Pascal Quignard *Terrasse à Rome* », *Literatūra (vilnius)*, 49, vol. 5, pp. 156-159, <http://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/7946/5817> .

DELGADO, Perla, 2014. « Le genre des traces : *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard comme une biofiction », *Synergies*, 4, pp. 65-77, <https://gerflint.fr/Base/Mexique4/mexique4.html> .

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, 2014. « La survivance du savoir. Narration et histoire de l'art dans *Terrasse à Rome* de

Pascal Quignard », *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01119876> .

STEAD, Evanghélia, 2002. « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, 32, vol. 118, pp. 113–132, <https://doi.org/10.3406/roman.2002.1166> .

VIART, Dominique, 2004. « Les “ fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, 40, vol. 2, pp. 25–37, <https://doi.org/10.7202/008807ar> .

Sobre Lorsque J'étais une œuvre d'art de Éric-Emmanuel Schmitt :

FERRIERES-PESTUREAU, Suzanne, 2011. « Les métamorphoses du corps masculin à l'épreuve de la postmodernité », *Champ psy*, 59, vol. 1, pp. 109-125, https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CPSY_059_0109 .

Sobre Les Sept Noms du peintre de Philippe Le Guillou :

DEDOMON, Claude, 2019. « *Les Sept Noms du peintre* de Philippe le Guillou Une écriture à l'épreuve de la « capture des forces » picturales », *Voix plurielles*, 16, vol. 2, pp. 145-156, https://www.fabula.org/actualites/voix-plurielles_94134.php .

RUIVO, Michelle, 2008. *L'Imitation du modèle sa puissance et ses failles dans le triptyque de Philippe Le Guillou*, Tese de doutoramento apresentada à Université du Littoral-Côte d'Opale, & Centre de recherche Modalités du fictionnel, França.

PAUTROT, Jean-Louis, 1998. « Book Review: *Les Sept Noms du peintre*: vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg », *The French Review*, 72, vol. 1, pp. 160–161, <https://www.jstor.org/stable/399137> .

VICENS, Sima, 2008. *L'Esthétique du Künstlerroman dans le roman de Philippe Le Guillou Les Sept Noms du peintre et dans le roman de James Joyce A portrait of the artist as a young man*, Dissertação de mestrado apresentada à Université de Nice-Sophia Antipolis, França.

Sobre Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar :

BARON, Dumitra, 2009. « Portraits d'artistes dans les Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar », *Actes de la session anniversaire de communications 15 ans d'études françaises et francophones à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu (II)*. », Sibiu, Éditions Universitaires « Lucian Blaga », pp. 87-95, <https://docplayer.fr/88419539-Actes-de-la-session-anniversaire-de-communications-15-ans-d-etudes-francaises-et-francophones-a-l-universite-lucian-bлага-de-sibiu.html> .

BESA, Carles, 2005. « Les nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar : du texte des nouvelles aux nouvelles comme texte », *Neophilologus*, 89, vol. 3, pp. 343-369, <https://doi.org/10.1007/s11061-004-5380-6> .

BRIGNOLI, Laura, 2005. « Au-delà de la clôture : les Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar », *La Clôture. Atos do Colóquio de Bolonha e Florença* (8 a 10 de maio). Bolonha: CLUEB, (pp. 225-241), https://www.academia.edu/8109132/Au-del%C3%A0_de_la_

cl%C3%B4ture_les_Nouvelles_Orientales_de_Marguerite_Yourcenar

- DE BLOIS, Isabelle, 2001. *Le Double dans les Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar*, Dissertação de mestrado apresentada à Université McGill, Montréal, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/ft848s360> .
- HARRIS, Nadia, 1988. « Les Jeux de construction » dans *Pœuvre de Marguerite Yourcenar* », *The French Review*, 62, vol. 2, pp. 292-299, <https://www.jstor.org/stable/395247>.
- KUBOTA, Ryo, 2007. « Le Sud et le Nord dans les Nouvelles orientales : Autour de l'image de la Grèce », *仏文研究 : Etudes de Langue et Littérature Françaises*, 38, pp. 77-85, <https://dx.doi.org/10.14989/137982> .
- VIGNES, Sylvie, 2008. « Formes brèves avec figures de peintres », *Romanica. Silesiana*, 3, pp. 49-67, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2008-t3/Romanica_Silesiana-r2008-t3-s49-67/Romanica_Silesiana-r2008-t3-s49-67.pdf .
- TERNEUIL, Alexandre, 2008. « L'art du portrait chez Marguerite Yourcenar ou Portrait de l'homme en artiste sage », *Société internationale d'études yourcenariennes*, 29, pp. 47-64, http://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/08%20A.%20Terneuil_0.pdf .

Tabela de conteúdos

Prefácio.....	7
Introdução.....	17
Estudo das Identidades.....	21
Texto e imagem : cumplicidades, diálogos e tensões	83
Conclusão.....	179
Referências Bibliográficas	183



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Décembre 2021

Cristina Mendonça

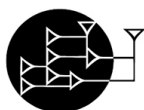
Identidades artísticas e dimensões da écfrase

Ce livre est la publication de la dissertation de Master de Cristina Mendonça, et découle du 1^{er} prix « Jeunes Chercheurs en Études Françaises et Francophones au Portugal » décerné par l'Association Portugaise d'Études Française (APEF) à l'issue de la Journée tenue en février 2021. À travers une analyse comparée de trois romans contemporains – *Les Sept Noms du peintre*, de Philippe Le Guillou, *Terrasse à Rome*, de Pascal Quignard et *Lorsque J'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt – et deux contes de Marguerite Yourcenar – « Comment Wang-Fô fut sauvé » et « La tristesse de Cornélius Berg » des *Nouvelles Orientales* – la figure de l'auteur émerge dans toute la complexité de sa *persona* fictionnelle. Les processus de construction artistique sont examinés au moyen de la notion d'*ekphrasis*, réactualisée et exploitée comme véritable outil critique.

Maria de Jesus Cabral
(Présidente de l'APEF)

19,90 €

ISBN 9782304052572



Éditions
Le Manuscrit Savoirs

EXOTOPIES