

Literatura e Artes Plásticas

Leitura Masculina, Leitura Feminina

Solange Ribeiro de Oliveira

A história das relações entre a literatura e as outras artes tem sido longa e controvertida. Inscreve-se na tradição horaciana *Ut pictura poesis*, ligada a manifestações da remota antiguidade clássica e, depois, a conceitos renascentistas. Para Simonides de Ceos, o lendário fundador da tradição, a pintura seria “poesia muda” enquanto a poesia poderia aspirar a ser “pintura falante” — “pintura cega”, na re-interpretação de Leonardo.

Segundo nosso contemporâneo, W. J. T. Mitchell, em obra recente, a relação

*firma-se algumas vezes de forma a permitir a livre passagem entre fronteiras abertas. Outras vezes, como no Laoccon de Lessing, fecham-se as fronteiras, e declara-se uma paz em separado. Já no século 18 e durante o Modernismo, a distinção entre a literatura e a pintura, por exemplo, tende a esmaecer...*¹

Pode-se também estudar a relação entre as artes em termos da possibilidade da transposição de um sistema de significantes para outro, como quer Kristeva², ou de tradução inter-semiótica, na acepção de Jakobson.³ Ou ainda considerar a questão da autonomia semiótica das artes plásticas sustentada por Pierre Alechinsky, ou a posição contrária, resumida no logocentrismo de Barthes e Metz.

Lyotard coloca-se entre os defensores mais ardorosos da independência das artes plásticas face à linguagem verbal. Para ele, a subordinação da figura ao texto, presente na arte sacra medieval, cede diante da abertura para o estético, que vai preparar a emancipação do figural ou, em outras palavras, para a “cativante obscuridade textual”. Segundo a argumentação do filósofo,

entre Deus e a palavra ‘Trindade’ a relação é de estrita significação, totalmente interior ao campo da linguagem. O mesmo não ocorre entre o desenho de um triângulo e o grupo significativo ‘formado por três lados’. Entre verbos não faz falta um termo, a palavra ‘triângulo’, que é propriamente o nome da figura. Se a relação entre esse nome e o grupo ‘formado por três lados’ é, como no caso de ‘Deus’ e ‘Trindade’, inteiramente interior à linguagem, torna-se impossível dizer que a figura e o nome pertençam à mesma ordem. A figura não corresponde a uma linguagem articulada. O nome de que está dotada lhe é inteiramente extrínseco.

[...] Vemos que não existe verdadeira Imanência do significado (Deus enquanto Trindade) ao significante (a figura triangular), pois o exame dos dois procedimentos de transferência denota um vazio, uma ‘solução de continuidade’, situada entre a palavra e a figura.

¹ Mitchell, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 43. Nesta, como em todas as demais citações de textos em língua estrangeira, a tradução é da autora.

² Ver Laurent, Jenny. A estratégia da forma, in *Poétique*, no 27. Trad. Clara Crabbe Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 19.

³ Jakobson, Roman. Linguistics and poetics, in *The structuralists from Marx to Lévi Straus*. De George, Richard and Fernand (orgs). New York, Doubleday Inc, 1972, p. 86.

Dentro desse raciocínio, Lyotard opõe-se também à antiga imagem do mundo como texto (“o visível é legível”, na formulação de Claudel). Lyotard insiste em que

*o dado não é um texto [...] há nele uma espessura, ou antes, uma diferença constitutiva, que não temos de ter, mas de ver [...] Não lemos, não ouvimos um quadro[...] Que o mundo seja legível significa, grosseiramente, que haja um Outro do outro lado, escrevendo[...] O quadro não espera uma leitura, como dizem os semiólogos atuais[...]*⁴

Essa afirmação evoca uma lista, que se poderia tomar bastante longa, dos que se opõem à concepção de Lyotard. Na visão de Butor, a pintura não pode bastar-se:

*Toda a nossa experiência da pintura comporta de fato uma considerável parte verbal. Jamais vemos apenas os quadros, nossa visão jamais é pura visão... [A] obra pictural apresenta-se sempre como a associação de uma imagem — sobre tela, prancha, parede ou papel — e de um nome, seja ele vazio, espera, puro enigma, reduzido a um simples ponto de interrogação[...] A composição mais ‘abstrata’ pode exigir que lhe leiamos o título para nos entregar todo o seu sabor, todas as suas virtudes [...]*⁵

Louis Marín, outro semiólogo, faz restrição à aplicação indiscriminada do modelo linguístico às artes plásticas. Ainda assim, fala da “lexicalização imediata e necessária da representação, que a análise semiológica deverá simultaneamente utilizar e desenvolver. O objeto pictural é, desde o princípio, um texto figurativo em que o visível e o legível se ligam um ao outro [...]”⁶

Muito menos cauteloso que Marín, Greimas chega a conceber um modelo para a leitura de quadros, “o quadrado semiótico”. Afirma não haver necessidade de enfatizar o caráter dominante do discurso verbal: “é para ele que na realidade se traduzem todas as demais linguagens e graças a ele que elas se tornam comparáveis [...]”⁷ Não é menos enfática a posição de Barthes:

*É verdade que objetos, imagens e estruturas de comportamento podem ter significado, e em larga escala o têm, mas nunca de forma autônoma; todo ato semiológico tem seu componente linguístico. [...] De fato temos de assumir agora o risco de inverter a declaração de Saussure; a linguística não é parte, ainda que privilegiada, da ciência geral dos signos, a semiologia é que constitui parte da linguística. Mais precisamente, é aquela parte que cobre as grandes unidades significativas do discurso. Com essa inversão podemos esperar trazer alguma luz para a unidade das pesquisas agora em curso na antropologia, na sociologia na psicanálise e na estilística, em torno do conceito de significação.*⁸

Também Schefer insiste na ligação entre os códigos pictórico e verbal. Denomina “leitura” a constituição do texto enquanto sistema: trata-se de um ato lexicográfico. Daí a afirmação “o que define o quadro não é sua estrutura, mas o número e o tipo de suas leituras possíveis [...]”⁹ O campeão desse “imperialismo linguístico”

⁴ Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 180, 187, 29, 30-1 e 33.

⁵ Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Geneve, Albert Skira Éditeur, 1969, p. 8, 17 e 24.

⁶ Marín, Louis. *Études sémiologiques*. Paris, Klincksieck, 1971.

⁷ Greimas, A.J. *Sémiotique de l'espace*. Paris, Editions Denoel Gonthier, 1979, p. 42.

⁸ Barthes, Roland. *Elements of semiology*. Trad. de Annette Lavers e Colin Smith. New York, Hill and Wang, 1986, p. 9-11.

⁹ Schefer, Jean-Louis. *Scénographie d'un tableau*. Paris, Editions du Seuil, 1969, p.124 e 104.

praticado pelos semiólogos pode ser encontrado em Nelson Goodman, observa Mitchell. Pois, segundo Goodman, os quadros, como os parágrafos, têm de ser lidos.¹⁰

O conceito da leitura da obra de arte plástica, recorrente entre os semiólogos, já se encontra implícita na obra de Diderot, precursor, no século 18, da moderna crítica de arte.¹¹ A idéia mostra-se extremamente fecunda para a análise de romances contemporâneos, que se podem incluir no subgênero *Kunstlerroman*, ou romance de arte, onde a figura de um artista ou a presença de uma obra de arte, real ou fictícia, representa papel essencial, estruturador. Sem medo de errar, pode-se afirmar que, nesse tipo de texto, a leitura da obra de arte plástica confunde-se, freqüentemente, com o próprio enredo.¹² Aqui se destaca, na literatura brasileira, *O quadro fechado*, de Lya Luft, *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, e *Reflexos do baile*, de Antônio Callado. Na literatura inglesa sobressaem-se *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, e três romances de William Golding, *Free fall*, *The inheritors* e *The spire*.

A leitura de um quadro fictício, *A ilha dos mortos*, constitui todo o texto de Lya Luft. As sucessivas leituras e releituras feitas por Renata, a protagonista, confundem-se com o decorrer de toda a sua vida. Na leitura da obra alegórica, a pianista de meia-idade projeta seus conflitos de mulher e artista frustrada, encontrando algum alívio nessa penosa caminhada para o conhecimento de si e de seus familiares. Podemos ver em Renata um primeiro exemplo de leitura competente da obra de arte, feita por personagem feminina. Na longa leitura do quadro alegórico, a pianista parece encontrar, acertadamente, as razões de sua frustração, como musicista e como mulher: a ideologia patriarcal, segundo a qual a fecundidade da criação artística permanece privilégio masculino. Tendo desafiado a ideologia, a musicista condena-se à dupla castração, de mulher e de artista, e ao isolamento simbólico na “ilha dos mortos”. Na clareza dessa leitura, Renata encontra uma relativa paz, a única forma de felicidade possível após seu duplo fracasso.

Outro exemplo de leitura competente surge na obra de Clarice Lispector. A escultora G. H. consome grande parte do monólogo que integra o romance com a leitura de um “mural”, esboçado pela empregada, a mulata Janair, na parede de seu quarto. A personagem empenha-se também na leitura de uma obra de arquitetura moderna, o imponente edifício em que reside.

O enredo de *To the lighthouse*, romance de Virginia Woolf, pode igualmente ser resumido na elaboração de uma madona cubista pela pintora Lily Briscoe, que, como autora e primeira leitora da obra, a traduz para o cientista William Bankes em memorável cena emblemática. Resta lembrar as três obras de Golding, que, como as anteriores, incluem protagonistas/artistas. O pintor Mountjoy, de *Free fall*, tenta lobrigar em suas telas o mistério da própria identidade, bem como os enigmas do pecado original e do livre arbítrio. *The inheritors* explora a leitura deficiente de obras de arte primitiva. A deficiência resulta na destruição de um grupo de homens de Neanderthal por uma tribo de *homo sapiens*, na qual vive Tuami, um artista pré-histórico. A mesma dificuldade de leitura de obras de arte plásticas — agora associadas a uma catedral medieval — conduz à destruição do bispo Jocelin, em *The spire*. Curiosamente, em todos esses casos, a dificuldade manifesta-se quase exclusivamente nas personagens masculinas enquanto as femininas se revelam leitoras competentes.

Podemos, pois, falar de uma incapacidade para a leitura da obra de arte, que denominamos “dislexia plástica”, manifestada sobretudo pelos protagonistas

¹⁰ Mitchell, 1986, p. 63 e 65.

¹¹ Diderot, D. *Les salons* (1795-1781). Paris, Ministère de la Culture. Edition de la Reunion des Musées Nationaux, 1984.

¹² Ver Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Kunstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto, Editora da UFOP, 1993.

masculinos. Em *Reflexos de baile*, de Antônio Callado, a dislexia plástica revela-se especialmente perturbadora por manifestar-se no cultíssimo embaixador Rufino Mascarenhas, grande conhecedor e amante da pintura, com especial predileção por Manet, Tumer e Mondrian, sem excluir o gosto por todo tipo de obras de arte e antiguidades. O saudosismo político do velho embaixador combina bem com sua irrestrita submissão de colonizado cultural aos padrões da cultura européia, especialmente a inglesa. Harmoniza-se perfeitamente com sua orgulhosa referência a uma tapeçaria, representando o brasão da família de ascendência portuguesa: um pássaro, o Doudo, disputando com um leão uma palma com tâmaras. Entretanto, Rufino não vislumbra o prenúncio dramático embutido na tapeçaria. Certamente não desconhece que o pássaro nela representado fora outrora abundante e prolífico. Historicamente, o Doudo tomou-se extinto por deixar-se apanhar facilmente pelos europeus. Entretanto, mesmo sabendo disso, o ex-embaixador não enxerga no Doudo da tapeçaria um prenúncio de seu próprio destino: enlouquece, transforma-se no Doudo de seu brasão, quando toma conhecimento da participação da filha num seqüestro de embaixadores, e de sua trágica morte torturada pela polícia.

A dislexia plástica de Rufino manifesta-se outra vez em sua perplexidade diante do quadro *Jardim sem Juliana* da autoria do pintor Ilha, namorado rejeitado pela filha. A tela parece feita para ilustrar a passagem do Impressionismo para a arte abstrata. Não deveria estranhar ao admirador de Manet, que, com seus *Harmonias* e *Lírios aquáticos* ilustra exatamente essa transição paradoxal, de um tipo de realismo para um abstracionismo subjetivo. Rufino recapitula a história do quadro:

O Ilha começou por pintar Juliana no jardim, entre flores, vestido estampado de flores, cercada de folhas ligeiras e ardentes como chamas verdes, e de manchas de sol, no chão, pesadas e maduras como laranjas caídas. Depois foi, abstraindo, abstraindo, até só guardar de Juliana o vestido, do vestido as flores, das flores uns azuis e dos azuis finalmente umas minúsculas explosões sobre sépias, amarelos, solferinos, e ao caos inquietante, nem jardim e nem Juliana, é que denominou Jardim. Abstraiu tanto, o Ilha, que um dia Juliana o abstraiu de sua vida, e sumiu da minha, com um jovem capitão que mal me apresentou, e quando o pintor me veio procurar eu sabia tanto quanto ele do paradeiro de Juliana, distante, sumida como naquele quadro que iniciara, tonto de luz, como o menino Manet, chegando, grumete, ao Rio. 'Quadro profético', lhe disse eu.¹³

Ironicamente, Rufino não decifra a parte da profecia que mais lhe diz respeito. Não prevê que o desaparecimento de Juliana terminará por ser definitivo. A jovem desaparecerá, na verdade, não só do retrato iniciado pelo namorado, mas do quadro maior, que é a vida, conduzindo o pai à loucura. Tivesse ele sabido “ler” a própria filha, o contexto social e político, o momento particularmente difícil vivido por uma sociedade reprimida e repressora, e poderia, talvez, ter evitado a tragédia, ajudando e protegendo o grupo de jovens conspiradores empenhados em lutar contra a ditadura iniciada com o golpe militar de 64. Como observam repetidamente os estudiosos das artes plásticas, a leitura será sempre mediatizada por um contexto, um sistema sócio-cultural. A ignorância da verdadeira situação do Brasil durante a ditadura militar explica a — de outra forma — inexplicável incompetência do ex-embaixador para a *leitura* do que mais amava — a arte e a filha. Isso sela o destino de todos, conduzindo ao *dénouement* de *Reflexos do baile*: a morte dos subversivos idealistas, entre os quais Juliana se inserira, apaixonada pelo líder, o jovem capitão Roberto.

Rufino Mascarenhas não se revela o único leitor masculino incompetente dos *Kunstlerromane* aqui analisados. Outro exemplo de dislexia plástica masculina quase invencível manifesta-se no bispo Jocelin, protagonista do romance de Golding, *The spire*. Jocelin é o prior de um claustro ligado a uma grande catedral — supostamente a de Salisbury —, um século depois do grande impulso para a construção das catedrais medievais. A origem da trama prende-se a uma visão de Jocelin: por incumbência divina deverá acrescentar um pináculo à torre da catedral cujas fundações são insuficientes para a construção existente. No entender de todos, a igreja, como está, já constitui um milagre. Seus alicerces são a própria fé. Sob ela, segundo a tradição, existe um grande pântano, aterrado apenas com uma camada de seixos. O acréscimo do pináculo exigirá um segundo milagre. O bispo, entretanto, espera que a obra gigantesca, as lutas e dificuldades a serem vencidas, além de fortalecer a fé dos paroquianos os ajudarão a vencer o próprio orgulho.

O desenrolar da história leva a um desfecho diferente. A execução do arrojado projeto acarreta a morte de trabalhadores, a desunião entre o bispo e sua congregação, além da morte dos quatro personagens centrais — os “quatro pilares” da catedral: o próprio bispo, o mestre-de-obras Roger Mason, o zelador Pangal e sua mulher Goody. Como o leitor vai lentamente percebendo, a tragédia resulta da incapacidade de Jocelin de captar o verdadeiro sentido da catedral e da empresa que se impõe. Sobretudo, o protagonista se manifesta incapaz de ler o sentido da dimensão vertical, inscrita na forma do pináculo — um cone de pedra pontiagudo que parece prestes a trespassar o céu: o que para ele parece ser uma representação de espiritualidade indica, na verdade, o impulso fálico, reprimido pelos votos sacerdotais.

Para os semiólogos, o espaço vertical inclui, muitas vezes associadas, diversas conotações, incluindo a espiritualidade (como na catedral gótica), mas também o poder e a exibição fálica. Gilbert Durant inclui a verticalidade entre os símbolos diurnos, através dos quais o espírito humano busca transcender as forças do tempo e da morte representadas pelos símbolos noturnos. Os símbolos diurnos, como os noturnos, integram uma estrutura profunda da consciência, correspondendo a determinadas atitudes morais e metafísicas. Para Durant, como para Gaston Bachelard, o esquema ascensional da verticalidade é complementado pelo arquétipo visual da claridade: uma mesma operação do espírito humano preside o movimento para a luz e para a altura. Ao esquema ascensional e ao arquétipo da luz opõem-se os da horizontalidade, da queda e das trevas, associados ao regime noturno. Ambos os regimes encontram correspondência nos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: a verticalização, no regime diurno, associa-se ao esforço de apumar o busto, liberando as mãos. O regime noturno, simbólico da queda, relaciona-se com os impulsos carnisais, a digestão e a reprodução femininas, ligadas ao baixo ventre, aos espaços subterrâneos, clandestinos, da fecundidade e da nutrição. Por serem sentidos como subterrâneos, esses espaços passam a ser considerados também locais de funeral, confundindo na mesma dimensão o nascimento e a morte. (A terra, mãe e berço, pode ser vista também como túmulo.) A sexualidade masculina, e o conceito do fálico, entretanto, localizam-se entre os símbolos do regime diurno, devido à confusão entre ereção e esforço de elevação em direção à luz.

O uso das conotações políticas e ideológicas dificilmente separáveis de implicações sexuais e religiosas — subjacentes à oposição verticalidade/horizontalidade — é particularmente estudado por Henri Lefebvre. Revela-se utilíssimo para o estudo de *The spire*: nela, o topo de um edifício monumental — o campanário da catedral — opõe-se simbolicamente ao bojo da construção (onde se movimentam os trabalhadores), à cripta do templo e à casinha do zelador Pangal, construída nos fundos junto ao muro. O ápice e a base do edifício, contrastados, sublinham a oposição verticalidade/horizontalidade/queda, essencial para a interpretação.

A catedral medieval presta-se especialmente ao estudo da relação entre a obra de arte literária e a semiótica topológica, que contrasta a extensão — meramente geográfica — com o espaço, produto cultural. A. J. Greimas define o duplo objetivo da “semiótica urbana”: o estudo da inserção da sociedade no espaço e a leitura dessa sociedade através do espaço.¹⁴ Para ele, como para Lefebvre, não existe espaço “neutro”, “fixo”, “objetivo”, “transparente”. Daí a leitura da dimensão vertical, não apenas como a espiritualidade, a busca da luz divina, mas também como a afirmação de “arrogância, vontade de poder, exibição de virilidade militar e policial, dimensão fálica, análogos espaciais da brutalidade masculina”.¹⁵

Leitor incompetente, o bispo Jocelin só lê espiritualidade na dimensão vertical do pináculo que deseja conferir. Ignora os outros sentidos, debatidos pelos semiólogos. A catedral, dominando a aldeia e aparentemente alheia ao poder temporal, ilustra o modo como esse poder usa as ambigüidades da verticalidade para se afirmar com mais eficiência. Em seu complexo edifício, a catedral concretiza e reúne alguns dos arquétipos mais poderosos do imaginário. Torre e campanário, elevando-se para a luz, encarnam, ao mesmo tempo, a transcendência do divino, a arrogância do poder civil e militar, e o impulso fálico. No seu ápice ergue-se o galo. Emblema da ressurreição, ele testemunha os múltiplos sentidos associados com os esquemas ascensionais e com a busca da luz. Por um lado, afirma a vitória contra o tempo e a morte, a sinistra aliança de Cronos e Thânatos. Por outro, a ave, como o peixe e a serpente, são símbolos fálicos milenares, incorporados também pela mitologia cristã. Essa rede de associações, revelada por semiólogos, antropólogos e mitólogos, escapa ao bispo medieval. Ele ignora, por exemplo, o óbvio simbolismo fálico do pináculo, expressão de sua paixão reprimida por Goody, a bela esposa de Pangal, o zelador impotente. Quando examina a maquete do templo, que inclui o modelo do pináculo ainda por ser construído, Jocelin enxerga o conjunto como se fosse um corpo humano, com os braços estendidos em cruz, lembrando o corpo de Cristo:

*[...] a maquete era com um homem deitado de costas. A nave eram suas pernas unidas, os traseptos laterais, os braços estendidos. O coro era o corpo e a capela de Nossa Senhora, onde agora se resaria a Missa, era a cabeça. E agora, também, brotando, projetando-se, explodindo, emergindo do centro do edifício, elevava-se sua glória e majestade, o novo pináculo [...]*¹⁶

Na leitura da maquete, Jocelin estabelece uma analogia entre a catedral e o corpo humano. A nave representa as pernas, os transeptos, os braços; o coro, o tronco; a capela, a cabeça. Só não enxerga a correspondência óbvia — fálica — para o pináculo, a parte que se ergue, ereta, do centro do corpo. A incompetência do bispo para essa “leitura” também se revela em exemplos de dislexia plástica que se multiplicam para sua dislexia: diante de documentos, monumentos, vitrais e esculturas. Em êxtase diante de um vitral representando Abraão e Isaac, Jocelin desconsidera, por exemplo, o presságio dramático dos vários sacrifícios humanos renunciados pela história de Isaac: a morte dos operários que caem da torre, de Goody, em trabalho de parto, de Roger Mason, seu amante, e, finalmente, do próprio bispo, transformado em fétida serpente — outra imagem do fálico reprimido.

Jocelin termina por reconhecer sua incompetência para a leitura. Mas o faz através de um caminho doloroso, onde a gradativa conquista da capacidade de ler os mais diversos “textos” — das obras de arte aos rostos humanos — coincide com

¹⁴ Greimas, A.J. *Pour une sémiotique de l'espace*. Paris, Éditions Denoel/Gonthier, 1979.

¹⁵ Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris, Anthropos, 1986, p. 169.

¹⁶ Golding William. *The spire*. New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1964, p. 4.

o percurso para a anagnorisis. Assim, passa a ler no pináculo — transformando “a bíblia de pedra” em “apocalipse de pedra” — uma projeção de seu desejo por Goody. Também reconhece seus próprios traços nas sinistras esculturas de pedra atiradas aos alicerces para reforçá-los. Finalmente, enxerga seu rosto deformado e cavernoso no espelho de metal colocado no alto da torre. Passa a ler na “caligrafia miúda” inscrita no rosto do bondoso padre Adam o que ali nunca reconhecera: a verdadeira humildade e fraternidade cristãs.

O bispo descobre ainda o sentido da dimensão horizontal, os horrores do regime noturno: o subterrâneo de sua mente, o inconsciente. Descobre o sentido da cripta, e de sua extensão, a casinha baixa e achatada em que se vê obrigado a confrontar pela primeira vez as paixões do baixo ventre, o parto fatal de Goody, a “horrenda cerimônia de batismo” do filho prematuro, etc. Das alturas do pináculo, o protagonista cai, assim, às profundidades secretas do *mundus immundus*. O doloroso processo de aprendizado culmina com o reconhecimento expresso na frase: “Sou um edifício com um vasto subterrâneo onde moram os ratos”¹⁷.

A extrema incompetência desse leitor masculino diante da obra de arte plástica opõe-se à proficiência com que G. H., personagem de Clarice, “lê” algo idêntico: o simbolismo da dimensão vertical e seu oposto e complemento, a horizontal, paralela “às profundezas subterrâneas”.¹⁸ Mulher e artista, pertencente à alta burguesia, a escultora G. H. tem consciência de que vive “na supercamada das areias do mundo”, “no último andar de uma superestrutura” — o imponente prédio de treze andares cujo caráter metafórico é enfatizado pelas conotações mágicas do número. O imponente edifício corresponde à catedral do bispo Jocelin. Diferentemente dele, entretanto, G. H. reconhece desde o início na estrutura vertical a tripla dimensão simbólica da espiritualidade, do poder e da sexualidade fálica.

No jogo de oposições integrado no longo monólogo que constitui o texto, G. H. fala “como se estivesse no pico de uma montanha”, olhando o andar térreo do fundo de seu apartamento. A contemplação da escultora transforma a área térrea numa miniatura do mundo, “a miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e *canyons* [...]”¹⁹ A postura de G. H. ilustra o que Bachelard chama de “complexo de Atlas”: a sensação de dominar, do alto, um mundo representado como inferior ao olhar que o abarca. Esse “complexo polêmico”, segundo Durant, “esquema do esforço verticalizante, do *sursum*”, faz-se acompanhar de uma “guliverização do mundo, para melhor exaltar a dimensão gigantesca e a ambição das fantasias ascensionais”.²⁰ “Do alto desse edifício o presente contempla o presente”, diz G. H. O eco da frase napoleônica, durante a campanha do Egito, sugere a arrogância das classes opressoras, a sede de dominação de uma sociedade rigidamente hierarquizada, simbolizada pelo magnífico prédio de Ipanema. É por essa razão que o resto do mundo, visto do ápice, parece “um despenhadeiro”²¹. A dimensão vertical do prédio opõe-se ao horizontal da área térrea e de todo um mundo simbólico. Não admira, pois, que G.H. associe o quarto da empregada Janair com essa dimensão, chamando-o de “*bas fond* da casa”²², “cauda do apartamento”²³, apesar de estar no mesmo piso.

A conotação do fálico, presente no simbolismo da verticalidade, também não escapa a G.H. Sua privilegiada condição social não a impede de sentir que o monumental edifício em que reside é construção masculina, manifestação de poder viril, “verticalidade definitiva e máscula, contradizendo e dominando a escura e

¹⁷ Cit., p. 189.

¹⁸ Para um estudo mais detalhado desse romance, ver Oliveira, Solange Ribeiro. *A barata e a crisálida*: o romance de Clarice Lispector. Rio, José Olympio/INL, 1985.

¹⁹ Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio, Nova Fronteira, 1986, p. 31.

²⁰ Cit., p. 165.

²¹ Cit., p. 32.

²² Cit., p. 33.

²³ Cit., p. 30.

temporal feminilidade”²⁴. Várias observações de G. H. testemunham sua consciência da posição inferior da mulher dentro da sociedade fálica. Mesmo ocupando nela o topo da pirâmide, G. H. não desconhece que, por ser mulher, é também um pouco prisioneira dessa sociedade. “Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada licença, a um padre é dada permissão. Mas não a uma mulher, que nem sequer tem as garantias de um título.”²⁵ O lugar privilegiado ocupado por G. H. não lhe tira a condição de cidadã de segunda classe. O luxo desfrutado por ela mostra-se semelhante à prisão dourada da odalisca ou da cortesã. Apenas uma certa condescendência masculina, mesclada de menosprezo disfarçado, permite-lhe atingir alguma realização artística — bastante ambígua, já que permanece “artista amadora”. Ingenuamente, a escultora acha que isso já é “socialmente muito”²⁶. Não lhe ocorre que o amorismo pode ter resultado de auto-exclusão resultante da concepção, imposta pelo homem, de que a criação artística é domínio masculino exclusivo. G. H. registra apenas que o fato de ser escultora coloca-a numa posição ambígua, um pouco acima do lugar reservado à mulher, mas abaixo do concedido ao homem : “situou-me numa zona que socialmente fica entre mulher e homem”.²⁷ Durante sua “paixão”, entretanto, a escultora vislumbra a possibilidade de uma mudança. Uma revolução social é o que parece sugerir a imagem do “edifício onde de noite todos dormem tranqüilos, sem saber que os alicerces vergam, e que, num instante não anunciado pela tranqüilidade as vigas vão ceder [...]”²⁸

A lucidez de G. H. como leitora da verticalidade permite-lhe vislumbrar, nela também, a dimensão espiritual. O edifício de mármore branco, símbolo do poder, parece-lhe também associado ao culto do divino. Lembra um minarete, torre esbelta, apoteose do vertical, de onde o muezim chama os fiéis para a prece. Por isso, o quarto da empregada, a mulata Janair, antes percebido como *bas fond* da residência, passa a ser visto como se estivesse “em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento”²⁹, como “minarete”, o “próprio lugar do sol”³⁰. Faz-se templo solar, “abóboda”, “oratório cantado”³¹, espaço de imanência, onde a escultora poderá “sentir o gosto da identidade das coisas”³². Coerentemente, a figura de Janair, antes identificada com uma barata “imunda”³³, vai sendo aos poucos recuperada. Passa a ser vista por G.H. como “jóia”³⁴, “toda rara”³⁵, transformando-se finalmente no “escaravelho”³⁶, símbolo milenar da imortalidade.

A revalorização da Janair/barata faz-se também em termos sugestivos de poder. G.H. vem a enxergar nela “traços e postura de rainha”³⁷. A entrada de seu quarto passa a representar a “descoberta de um império”³⁸. Efetua-se a superposição do temporal e do espiritual, correspondente à fusão do horizontal com o vertical, que ocorre quando o *bas fond* do apartamento transforma-se no altivo minarete, e a serviçal passa a “rainha egípcia”. A lucidez de G. H. como leitora de si mesma e da construção vertical, simbólica da sociedade de classes, permite ao romance um final relativamente feliz, bem diferente do trágico desfecho de *The spire*. A escultora

²⁴ Duprat, op.cit., p.187.

²⁵ Lispector, 1986, p. 54.

²⁶ Cit., p. 22.

²⁷ Cit., p. 22.

²⁸ Cit. p. 64.

²⁹ Cit. p. 34.

³⁰ Cit. p. 38.

³¹ Cit., p. 78.

³² Cit., p. 99.

³³ Cit., p. 69.

³⁴ Cit., p. 90.

³⁵ Cit., p. 67.

³⁶ Cit., p. 71.

³⁷ Cit., p. 37 e 63.

³⁸ Cit., p. 19.

retoma a vida diária, os rituais de seu grupo social, sua “leve vulgaridade doce e bem-humorada”³⁹. A epifania experimentada no quarto de Janair não pode durar para sempre, mas algo de sua revelação ilumina a vida da artista com uma esperança de mudança.

O contraste entre a leitura competente e a incompetente de obras de arte, conforme seja feita por personagens femininas ou masculinas, ocorre mais dramaticamente quando dentro da mesma obra. É o caso de *The inheritors*, de Golding⁴⁰. O romance narra as trágicas conseqüências do encontro entre uma tribo de mágicos e caçadores da pré-história com a última família de homens de Neanderthal, subespécie de homens especialmente robustos, habitantes da Europa e da Ásia Central, entre 100.000 e 40.000 a.C. A família é constituída por Mal, o velho líder, sua mulher, e dois casais jovens com os filhos. Um dos casais, Lok e Fa, invade a aldeia do *homo sapiens*, buscando a filha Liku que fora raptada. Disso resulta um terrível mal-entendido. Horrificado com a aparência simiesca do casal de Neanderthal, e com a impossibilidade de compreender sua linguagem, o grupo *homo sapiens* — o artista Tuami, o mágico Marlan e seus caçadores — julga-se perseguido por demônios da floresta. Para combatê-los, deixam alimentos e bebida fermentada junto a uma imagem representando Lok.

Trata-se provavelmente de um fetiche com a mesma função mágica, manipuladora da realidade, que fascinou Picasso nas máscaras africanas. Através do fetiche Tuami tenta propiciar os supostos ogres, deixando oferendas para eles junto da imagem. Ao mesmo tempo, trespassa a figura com uma flecha, esperando destruir o pretense inimigo. Lok, homem de Neanderthal, contempla o misterioso desenho, sem reconhecer-se nele. Percebe, evidentemente, os traços e o colorido, mas não lhes alcança o significado. É a primeira vez que se defronta com uma representação pictórica. O leitor, entretanto, consegue reconhecê-la como representação de Lok, num dos muitos trechos intrigantes do romance.

O papel desempenhado por esse “retrato” em que o retratado não consegue reconhecer-se marca um ponto decisivo da ação. Se Lok se reconhecesse na misteriosa figura, leria nela a maneira como o viam os outros homens, o terror que inspirava no *homo sapiens*; compreenderia as intenções destrutivas deste e a razão que as justificava. Lok seguiria, então, o sábio conselho de Fa, a companheira, sempre mais perspicaz. Ela tenta levar o homem para longe da tribo de caçadores, começar outra vida, salvar-se, enfim. Se nada disso ocorre, deve-se à incapacidade, manifestada por Lok, de “ler” o retrato primitivo que o representa como um monstro prestes a ser destruído. Todo o enredo pende, pois, dessa leitura deficiente da obra de arte primitiva, em que o homem, como leitor de toda uma situação, se mostra menos competente que sua mulher. É esta, Fa, que novamente interpreta as figuras de gelo numa caverna como imagens da grande deusa-mãe — Oa —, o que transforma o recesso gelado numa catedral primitiva. Aqui, é ainda a mulher que guia o companheiro num mundo misterioso, onde a intencionalidade da mente primitiva transforma a caverna, objeto natural, numa obra de arte sacra, comparável à catedral medieval.

Nos romances estudados neste artigo, o tema da mulher como leitora competente, face a um homem menos perceptivo diante da obra de arte, aparece com especial relevo no livro de Virginia Woolf, *To the lighthouse*. Aí se associam também os grandes temas da arte como forma de conhecimento, e do artista como aquele que, com genial intuição, antecipa os grandes movimentos científicos de seu tempo — no caso, a nova ciência do caos.

A trama do quarto romance de Virginia Woolf é bastante tênue. A história, nos difusos contornos de episódios quase sempre refletidos apenas na mente das

³⁹ Cit., p. 157.

⁴⁰ Golding, Willian. *The inheritors*. New York, Harcourt, Brace & World, 1955.

personagens, inclui os acontecimentos, em si mesmo triviais, de um só dia, seguido de uma única manhã, após um intervalo de onze anos. O enredo, aparentemente singelo, faz pensar no impressionismo, que trouxe para a tela a representação do cotidiano. Nada de dramático acontece. Mr. Ramsay, eminente professor de filosofia, passa as férias numa ilha das Hébridas, rodeado pela esposa, Mrs. Ramsay (mulher de meia-idade, ainda bela), pelos seis filhos e alguns amigos, entre eles a pintora Lily Briscoe. A família e seus convidados passeiam pelos arredores, conversam, Mrs. Ramsay pousa para um retrato pintado por Lily, ao lado do filho caçula, James.

Em outro nível o enredo pode ser resumido como a procura de Lily por uma solução técnica para seu quadro: o equilíbrio entre massas, linhas e cores, antiga preocupação da pintura. Obsessivamente, a pintora busca a solução para esse impasse artístico, durante todo o dia descrito na primeira parte do romance (*The window*). Time passes, a segunda parte, descreve a natureza devolvida ao caos primitivo após a súbita morte de Mrs. Ramsay. Apenas na terceira parte (*The lighthouse*), quando o viúvo, acompanhado dos filhos menores e de Lily, volta à ilha, é que a pintora consegue terminar o quadro. Encontra, finalmente, uma solução bastante simples: com uma só pincelada liga dois pontos da tela, estabelecendo o equilíbrio desejado.

Até certo ponto, Lily repete as figuras da musicista Renata, do romance de Lya Luft, e da escultora G.H., de Clarice. Como essas personagens, sofre a dupla solidão, de mulher e de artista, imposta por uma sociedade que só no homem reconhece capacidade para a criação. (“Mulher não sabe pintar, mulher não sabe escrever”, diz Charles Tansley, um dos hóspedes do casal Ramsay.⁴¹) Até certo ponto, Lily supera essa condenação, mantendo intacta sua integridade de artista. Rejeita o Impressionismo. Entre as formas de arte abstrata parece ter escolhido o Cubismo. No retrato, reduz a figura de mãe e do filho a um triângulo, ao mesmo tempo em que, em sua lembrança, Mrs. Ramsay parece assumir uma “forma augusta, a forma de uma cúpula”⁴². Triângulo e círculo lembram a obsessão de Cézanne com “o cilindro, a esfera e o cone”, as meditações de Picasso sobre a geometria e sua admiração pelas formas esquemáticas. Nelas, segundo André Salmon, Picasso buscara “a figuração geral do ser”⁴³, ou “a realidade essencial”, como Braque, Léger e Gris, no dizer de Gleiz e Metzinger.⁴⁴ Tudo isso sugere, no texto do romance, “aquela coisa essencial” que Lily busca em Mrs. Ramsay e tenta representar no quadro, transformando a imagem da mulher em madona cubista. A procura de uma solução técnica mostra-se, pois, apenas no lado sensível, o significante, da verdadeira meta de Lily: a conquista do conhecimento, conhecimento do mundo, de outra pessoa, do amor, dos mistérios da individualidade e das relações humanas.

Autora da obra, Lily é também sua primeira leitora. Voltando de um passeio pelo jardim, cede ao pedido do sensível William Bankes, que deseja ver a tela. Mostrando-o ao amigo, a pintora responde a algumas perguntas dele. Nesse diálogo podemos enxergar, por um lado, uma leitura da mensagem codificada no quadro, feita pela própria emitente — algo semelhante a comentários de artistas reais sobre a própria obra, como os de Van Gogh nas cartas dirigidas ao irmão. Por outro lado, é possível ver também nessa conversa um encontro emblemático da arte com a ciência: William Bankes, o botânico, representa para Lily “o ideal da objetividade da ciência: é escrupulosamente exato, refinadamente judicioso [...] inteiramente

⁴¹ Woolf, Virginia. *To the lighthouse*. New York, Harcourt, Brace & Company, 1927, p. 75.

⁴² Cit., p. 80.

⁴³ Salmon, André. *Anedotal history of cubism*. Form as expression in art. University of California Press, 1968, p. 203.

⁴⁴ Cit., p. 219.

impessoal [...] vive para a ciência”, e sendo, ao mesmo tempo, o “melhor ser humano que já conheceu”⁴⁵. Fica implícita, em Lily como em Bankes, a preocupação com a visão da vida humana — e de todo universo — bem como a do caos. O cientista tem a ilusão de dominá-lo quando resolve um problema de botânica. Parece-lhe, então, que “a barbárie fora controlada, e dominado o reino do caos”.⁴⁶ Provavelmente Lily tem a mesma sensação diante de uma obra de arte. Na grande cena emblemática em que explica a Bankes o retrato de Mrs. Ramsay com o filho, observam-se dois fatos inusitados na ficção tradicional: é a mulher que fala e o homem que escuta; a ciência que indaga e a arte que explica.

A fusão de valores científicos e humanos projetada por Lily na figura de Bankes faz dele se não o intérprete, pelo menos o ouvinte, ideal para a leitura que a pintora faz de seu quadro. Nesse trecho crucial do romance, o viúvo Bankes explica o que ele reconhece ser um “preconceito”: seu gosto se limitara, até então, à pintura figurativa. Seu quadro predileto é uma paisagem representando o local onde passara a lua de mel, muitos anos antes. Bankes não explicita isto, mas parece deduzir que ele ama no quadro, não a representação quase fotográfica de um lugar querido, mas a evocação simbólica de fatos e sentimentos ali vividos.

O botânico parece ter intuído um preceito quase axiomático da semiótica moderna. A função da pintura nunca foi a simples representação objetiva mas, repetindo Louis Mafin, a visualização do invisível. Essa compreensão intuitiva certamente facilita a aceitação, pelo cientista, da explicação dada por Lily. A forma triangular, roxa, não é propriamente o retrato da senhora Ramsay, ou, pelo menos, não um retrato convencional. É uma representação da reverência inspirada por ela, embora se ligue também à tradição da pintura sacra e de sua incansável exploração do motivo da madona. Ademais, a representação, nas artes plásticas, figurativas ou não, supõe sempre um fato: independentemente de seus temas e de seu simbolismo, um quadro se faz com cores e formas, como lembra a famosa frase do simbolista Denis, ou, como afirma Lily, de massas, linhas, cores, luzes e sombras.

A pintora explica a Bankes a dificuldade que a impede de terminar o quadro: como equilibrar as massas nos dois lados da tela? Lily fala das soluções possíveis e, com o pincel na mão, tenta demonstrá-las. Nesta cena crucial, em que a pintora tenta transmitir sua visão de Mrs. Ramsay, vislumbra-se a idéia da arte, do simulacro, “não como um objeto estético, mas como uma atividade de conhecimento.”⁴⁷ A transcrição do texto possibilitará a leitura desta leitura feita pela pintora ao cientista:

Desembolsando um canivete, Mrs. Bankes tocou a tela com o cabo de osso. O que ela pretendia indicar com a forma roxa triangular, logo ali?, perguntou.

Era Mrs. Ramsay lendo para James, respondeu Lily. Conhecia a objeção dele — ninguém poderia enxergar ali uma forma humana. Mas ela não estava tentando obter uma semelhança. Por que razão ela os introduzira, então, no quadro? Por que, mesmo? — se lá naquele canto havia claridade, aqui, neste, ela sentia necessidade de sombra. Embora fosse simples, óbvio, lugar-comum, Mr. Bankes mostrava-se interessado. Mãe e filho, então — objetos de veneração universal, e, neste caso, a mãe era famosa pela beleza — poderiam ser reduzidos, refletia ele, a uma sombra roxa, sem irreverência.

Mas o quadro não era sobre eles, disse Lily. Não no sentido que ele pensava. Havia outros sentidos também, em que poderiam ser reverenciados. Por uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. A homenagem dela assumia essa forma, se, como vagamente ela imaginava, um quadro devesse ser

⁴⁵ Woolf, 1927, p. 39.

⁴⁶ Cit., p. 74.

⁴⁷ Loreau, Max. *La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps*. Paris, Gallimard, 1980, p. 8.

uma homenagem. Mãe e filho poderiam ser reduzidos a uma sombra, sem irreverência... Uma luz aqui exigia uma sombra ali. Ele refletia. Interessava-se. Ouvia com espírito científico, com total boa-fé. Na verdade, todos os seus preconceitos eram no sentido contrário, explicou. O maior quadro de sua sala, que pintores tinham elogiado e avaliado por um preço superior ao que ele pagara, mostrava cerejeiras em flor às margens do Kent, disse. Mas agora — ele se virou, com os óculos levantados para o exame científico da tela. Se a questão era uma relação de massas, claridades e sombras, o que, para ser honesto, ele nunca pensara antes, gostaria que ela explicasse. Onde queria chegar com aquilo? E indicou a cena à frente deles. Ela olhou. Não conseguiu mostrar onde queria chegar, ela mesma não conseguia ver sem um pincel na mão. Ela assumiu outra vez a antiga postura do pintor, com os olhos embaçados e o jeito distraído, submetendo todas as suas impressões como mulher a algo muito mais geral; caindo uma vez mais sob o poder daquela visão que um dia lobrigara claramente e agora tinha de procurar, Tateando entre sebes e casas e mães e filhos. A questão era, lembrou, como ligar esta massa à direita com a outra à esquerda. Ela poderia fazê-lo, prolongando a linha do galho até o outro lado do quadro, ou preenchendo o vazio no fundo com um objeto (James, talvez) assim. Mas o perigo, se o fizesse, seria romper a unidade do conjunto. Ela parou: não queria entediá-lo. Retirou com leveza o quadro do cavalete.⁴⁸

Nesta cena, fica bastante clara a função da mulher, artista, leitora competente, que pacientemente conduz o homem, leitor iniciante, à apreensão da obra de arte. Evidencia-se, também, no contexto do romance, que Lily busca aqui, não tanto a solução de uma dificuldade técnica, mas a elaboração da obra de arte como uma forma de conhecimento. Sua leitura do próprio quadro representa, na verdade, o esforço de penetrar não só na individualidade da bela Mrs. Ramsay, mas no conhecimento da própria existência humana. Aflora o antigo tema da arte como conhecimento, representado, nos tempos modernos, por Hebert Read, entre outros.

Em *Icon and idea*, o filósofo inglês procura demonstrar a evolução do pensamento ocidental sobre a função histórica da arte como instrumento para a compreensão. Baseando-se nos conceitos bergsonianos de intuição e consciência, Read propõe-se a descrever as etapas mais decisivas da apreensão estética da realidade pelo homem. A arte rupestre representaria, para ele, a apreensão das formas de satisfazer a necessidades vitais. Nas cavernas de Altamira e de Lascaux pode-se observar o resultado de um instinto seletivo, que enfatiza o mais significativo na forma animal, essencial para a sobrevivência do primitivo, através da caça. A arte geométrica do período neolítico, fruto da abstração, distinguiria o *homo faber* do *homo sapiens*, representando o início do pensamento lógico-científico. O fator estético subjaz, assim, à matemática; a filosofia grega começa com uma meditação sobre qualidades universais. A geometria teria abortado, raciocina Read, como aconteceu nas antigas civilizações da Mesopotâmia e do Egito, se não houvesse entrado nela o humanismo, a idealização do homem, concretizada na escultura grega. Já a arte gótica, prenunciada pelas cúpulas e criptas perdidas da Mesopotâmia e da Pérsia, prenunciaria a filosofia escolástica. Em resumo, a realização estética alicerça a filosófica, a arte das catedrais (Notre Dame de Paris é a “súmula de pedra”) precede a grande obra filosófica, a *Summa Theologica*. Devemos lembrar que quando São Tomaz de Aquino ainda estudava em Paris, a catedral de Notre Dame já se erguera com sua glória sintética, seu esplendor lógico.⁴⁹

⁴⁸ Woolf, 1927, p. 82-3.

⁴⁹ Read, Herbert. *Icon and idea: the function of art in the development of human consciousness*. London, Faber and Faber, 1955.

O ponto de vista de Read coincide com o de alguns críticos literários. Em sua análise dos romances de Virgínia Woolf, *Worlds in consciousness*, Jean O. Love baseia-se no pensamento de Martin Fors e de Cassirer, em *The philosophy of symbolic forms*, e fala de “dois estilos cognitivos”, dois modos de articular o conhecimento: o mítico, mitopoético ou sensorio, e o empírico-teórico ou científico, segundo as terminologias de Cassirer e Fors, respectivamente. O pensamento mítico predomina na linguagem e na arte, o empírico, na investigação científica.

Para Love, entretanto, não se trata de dois modos paralelos de buscar a realidade, como em Read. O pensamento mítico e o científico são antes “pontos extremos numa escala contínua, duas tendências polares”, possibilitando uma inter-relação dialética. Irredutíveis unia à outra, constituem duas maneiras válidas de investigação da realidade. O pensamento empírico-teórico ou científico caracteriza-se sobretudo pela utilização dos conceitos de causa e efeito, o mítico, por uma permeabilidade generalizada. Na linguagem literária, conotativa, qualitativa, o pensamento mitopoético permite a fusão de gêneros, o desconhecimento ocasional de convenções retóricas e gramaticais, ou fronteiras entre palavras. Também admite a pluri-significação, a multidimensionalidade de sentidos e a multiplicidade de pontos de vista. São ainda típicos do pensamento mitopoético a sinestesia, a permeabilidade entre objetos, que permite a personificação ou a ausência de diferenciação entre objetos e pessoas, a falta de barreiras fixas entre o subjetivo e o objetivo, a fusão de categorias espaciais e temporais, etc.

Falando da literatura como meio de conhecimento, Love usa palavras aplicáveis a qualquer arte :

*A literatura é conhecimento sobre mundos apreendidos pela consciência [...] mas um tipo especial de conhecimento. É um conhecimento expresso em símbolos e, porque o processo da expressão é o processo da mudança, do desenvolvimento, o conhecimento simbólico diverge do conhecimento em si, anterior à expressão. Por essa razão, a literatura como conhecimento parcialmente expressa e parcialmente elabora, e, portanto, determina o que sabe o autor.*⁵⁰

A leitura do quadro, proposta por Lily a Bankes, significa, na verdade, uma leitura do mundo, que apenas começa com a busca do conhecimento sobre as pessoas e os relacionamentos entre elas. No texto citado, mais uma vez, revela-se a competência da leitura feminina em confronto com a masculina. Nessa leitura feminina poderíamos, talvez, lobrigar algo mais: uma forma de buscar conhecimento, a ciência do caos. Não sem razão, Lily encontra sua realização estética logo após o belíssimo interlúdio “Time passes”, em que a *persona* lírica desse romance, que tem tanto de poesia, fala da luta entre o caos e a ordem. A ordem encontrada por Lily é, talvez, aquela mais secreta e fugidia que se esconde no caos.

A “nova ciência do caos”, como a chamam os americanos, liga-se à obra de I. Prigogine, laureado com o Prêmio Nobel de 1977.⁵¹ Em síntese, ela se opõe ao conceito de uma organização idealizada que a ciência clássica lograva enxergar no microscópio. Volta-se antes para o mundo macroscópico, inexplicável para a matemática tradicional mas visto pela nova ciência como em contínua evolução, tendendo para uma auto-organização. Vislumbra um universo que se auto-renova constantemente, em oposição à concepção da termodinâmica do século passado: para essa ciência, o universo sofre um desgaste contínuo. Vista dessa forma, a desordem não interfere com processos de auto-organização e, de certa maneira,

⁵⁰ Love, Jean O. *Words in consciousness: Mythopoetic thought in the novels of Virginia Woolf*. “Introduction”. Califórnia, University of California Press, 1974, p. xi.

⁵¹ Ver Prigogine, Ilya e Stengers, Isabelle. *Order out of chaos: Man’s new dialogue with nature*. New York, Bantam, 1984.

possibilita a sua ocorrência. O caos seria, pois, não a desordem, mas uma forma extremamente complexa de auto-organização. Segundo essa concepção, a ciência moderna estaria voltando à *Teogonia* de Hesíodo, onde o caos não é o inimigo da ordem, mas seu precursor e complemento.⁵² Conforme a argumentação de Prigogine, sistemas que se comportam de forma aparentemente acidental e desordenada podem, na verdade, encontrar uma descrição matemática, refletindo mudanças súbitas do aparentemente caótico para uma ordem crescente. Uma metáfora usada para essa nova concepção do caos é a do engarrafamento de trânsito, quando, apesar da desorganização óbvia, uma nova ordem acaba por emergir.

A teoria do caos, ou das “estruturas dissipativas”, como a chama Prigogine, encontrou recepções diversas nos meios científicos. No entanto, foi recebida com entusiasmo pelas ciências humanas, cujos estudos se voltam para um mundo não apenas complicado mas impossível de ser descrito pela matemática tradicional. Na argumentação de David Porush, isso se deve ao fato de que a teoria de Prigogine conduz ao âmago da visão pós-modernista: “*desafiando os pressupostos da ciência clássica sobre o locus da realidade, também denuncia a insuficiência do discurso da ciência clássica sobre a realidade*. Assim sendo, é parte do triplo ataque do pós-modernismo contra o discurso científico clássico”. Vale a pena citar o texto onde Porush aponta outras conseqüências importantes que ele enxerga na obra de Prigogine e de suas novas sínteses: a demolição da distinção entre o natural e o artificial, e o fim da pretensa superioridade do discurso científico sobre o literário:

Essas sínteses fazem parte de uma reformulação pós-moderna mais ampla de nossa compreensão do universo, e do papel de nossa descrição e observação dele, que foi iniciada pela física quântica e emerge em outros discursos pós-modernistas, inclusive os discursos científicos da cibernética (que enfrenta diretamente o papel do observador humano em termos de informação) e da genética (que conduz automaticamente à decodificação da distinção entre vida natural e vida artificial). Dentro dessa visão, aqueles discursos científicos estão em parceria com os discursos não científicos do pós-modernismo literário.

*Em resumo, uma das conseqüências mais importantes da guinada pós-modernista é uma reavaliação da veracidade relativa, ou da potência epistemológica, do discurso literário em comparação com o discurso científico. Colocado de outra forma: em meu entendimento, há outra síntese que se deriva da teoria de Prigogine: a queda da superioridade epistemológica — embora não das distinções estilísticas ou genéricas — do discurso científico sobre o discurso ficional.*⁵³

Esse texto nos reconduz à cena de *To the lighthouse*, quando Lily Briscoe faz a leitura de sua tela para Willianr Banks. Resta relacioná-lo com o capítulo anterior do romance, onde emergem os temas do caos e da ordem, no universo e na vida humana. Como na teoria de Prigogine, caos e ordem não parecem inconciliáveis. Na verdade, é sua conciliação que a figura de Mrs. Ramsay parece sugerir a Lily, daí a apaixonada luta da pintora para expressar essa visão no retrato cubista. Diante da fascinante mulher, “no meio do caos, havia forma [...] esse eterno passar e fluir [...] se detinha e estabilizava”.⁵⁴

A leitura de Lily para o amigo botânico sugere claramente o encontro da arte (literatura e pintura) com a ciência — o mesmo encontro que abordam os artigos

⁵² Ver Hayles, N. Katherine (org.). *Complex dynamics in literature and science. Introduction to Chaos and order*. Complex dynamics in literature and science. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

⁵³ Porush, David. *Prigogine and Postmodernism Roadshow*, in cit. p.61.

⁵⁴ Woolf, 1927, p. 96.

de Hayles e Porush, citados acima. No encontro de *To the lighthouse*, é a arte que conduz a visão científica; é Lily, a pintora, que exhibe para o cientista sua transposição, para o quadro cubista, da nova concepção do universo, encarnada no caos, sempre transmutável, como uma forma mais complexa de ordem. Do nosso ponto de vista, mostra-se igualmente importante o fato de que essa leitura do universo e da arte é feita por uma mulher, e tem como destinatário um ouvinte masculino. Gostaríamos de lembrar ainda que o livro de Virginia Woolf, no qual se insere a cena emblemática, data de 1927, antecedendo em meio século a obra do cientista Prigogine. Mais uma vez, confirma-se a tese de Herbert Read sobre a função da arte como precursora da ciência. O romance inglês prenuncia a nova ciência do caos. Função que se realiza aqui por uma dupla leitura feminina da personagem Lily Briscoe, e a de sua criadora, Virginia Woolf.