

Da Vinci, Salvador Dalí E Clarice Lispector: A Paródia Da Santa Ceia Em Uma Pintura Escrita

DA VINCI, SALVADOR DALI AND CLARICE LISPECTOR: THE PARODY OF THE HOLY
COMMUNION IN A PAINTING WRITTEN

Maira Angélica **PANDOLFI**¹

Resumo: Analisa-se o conto *A repartição dos pães*, de Clarice Lispector, inserido em sua obra *A legião estrangeira*, a partir da perspectiva dos estudos de literatura comparada – interartes – envolvendo a literatura e a pintura. Para tanto, parte-se dos pressupostos teóricos propagados por Kandinsky, em sua “Teoria do espiritual na arte”, para aplicá-los na interpretação da escolha cromática das descrições paródicas que Clarice Lispector realiza da celebração bíblica da Santa Ceia. Como contraponto, parte-se da concepção perspectivica renascentista para chegar ao expressionismo da pintura da santa Ceia por Salvador Dalí e as semelhanças desta última com a pintura literária de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Salvador Dalí. Paródia. Relações Interartes. Kandinsky.

Abstract: This study analyzes the tale of Clarice Lispector *The distribution of bread*, in her work *The foreign legion*, from the perspective of the comparative literary studies – inter-arts—which involve literature and painting. The paper applies the theoretical assumptions of Kandinsky, explained in his "Theory of the spiritual in art", in the interpretation of the chromatic choice of the parodic descriptions by Clarice Lispector of the The Holy Communion biblical celebration. We also show how to interpret the expressionist painting of the Holy Communion by Salvador Dali, with basis on the Renaissance perspective conception, highlighting the similarities between that work and the literary painting of Clarice Lispector.

Keywords: Clarice Lispector. Salvador Dali. Parody. Inter-arts relations. Kandinsky.

O principal objeto dessa análise é a narrativa *A repartição dos pães*, de Clarice Lispector (1977), que compõe um dos treze contos de *A legião estrangeira*, cujos temas privilegiam a ficção introspectiva, revelando uma tensão que desponta, quase sempre, da oposição Eu e Outro, que pode ser um animal, uma criança ou uma coisa, originando o que os críticos de sua obra costumam denominar “epifania”. O que caracteriza a epifania é a revelação súbita de realidades ocultas nas breves mentiras de nosso cotidiano de normalidades. Também é muito recorrente em sua obra a solidão dos homens diante de animais e objetos.

¹ Doutora em letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora Assistente Doutora na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis-SP (Departamento de Letras Modernas). Endereço eletrônico: maira@assis.unesp.br.

Clarice nasceu em 1925, na Ucrânia, mas veio ainda recém-nascida ao Brasil. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1977. Desde suas primeiras escrituras, publicadas quando tinha 19 anos, percebeu-se em Clarice Lispector o esforço em querer atingir as camadas mais profundas da consciência humana, na busca do significado da existência e da própria atividade de escrever. De acordo com Alfredo Bosi (1994, p.424) há uma profunda exacerbação do momento interior na gênese de seus contos e romances que pode gerar, inclusive, uma crise da subjetividade.

O conto *A repartição dos pães* inicia-se com o foco narrativo na primeira pessoa do plural, “nós”, caracterizando, dessa maneira, um conjunto de personagens que participam da narrativa ou da celebração explicitada no título. Tal celebração conta, como já sabemos, com doze apóstolos convocados por Cristo. Conhecida popularmente como “santa ceia” essa celebração é, sem dúvida, o grande evento com o qual dialoga essa narrativa de corte paródico, já que segundo Hutcheon (1991) a paródia consiste em “[...] uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (p.47).

Desde o primeiro parágrafo observa-se a desconstrução da narrativa bíblica, intitulada no conto de “almoço de obrigação”. Na sequência, uma voz em primeira pessoa manifesta a sua insatisfação em compartilhar esse almoço com “estranhos” (vocábulo ocupado, na narrativa bíblica, pelo termo irmãos ou apóstolos de Cristo), que em vez de “amor e união” estão celebrando o “ressentimento” e compartilhando a “avareza”.

Às personagens, denominadas “estrangeiros”, confere-se um tom de constrangimento diante do inusitado, posto que em vez de um pedaço de pão a ser repartido – cuja alusão encontra-se na expressão “benção da fome” – os convivas deparam-se com uma mesa farta. Além disso, a figura masculina de Cristo é substituída pela de uma mulher que repete o ritual de lavar os pés dos “apóstolos” (termo substituído no conto por “estrangeiros”). Essa passagem sugere uma comparação com duas pinturas que retratam, de forma bastante diversa, a narrativa bíblica da Santa Ceia.

A primeira, refere-se ao quadro intitulado *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci, pintado na parede do Convento de Santa Maria dele Grazie, em Milão, nos anos de 1495 a 1497. Essa obra de arte representa uma visão de mundo na qual tudo se enquadra dentro de uma moldura. A pintura renascentista busca retratar a unidade, com seu ponto de fuga, profundidade e paralelismo. Nela, observa-se que as feições de Cristo correspondem às de uma figura masculina, marcada fisicamente pela barba. Todos se encontram em um único plano linear, Cristo e seus apóstolos. É uma pintura realizada nos moldes de uma visão perspectivica do mundo. O mundo de Da Vinci é um mundo reduzido a elementos inteligíveis, com um extraordinário sentido de simetria, onde reina o homem universal que pode ser representado pela arte; é o raciocínio

harmonizando as partes por meio de um método rigoroso e de uma visão natural do conjunto; as linhas bem definidas e a medida de todas as coisas. Predomina no método de Da Vinci a ideia de um centro que é o homem, uma vez que este intervém, de forma lógica, nas coisas do mundo:

No fundo da Santa Ceia, há três janelas. A do meio, que se abre atrás de Jesus, distingue-se das outras por uma cornija em arco circular. Se prolongarmos essa curva, obteremos uma circunferência cujo centro está sobre o Cristo. Todas as grandes linhas da pintura terminam nesse ponto; a simetria do conjunto é relativa a esse centro e à longa linha da mesa de ágape. O mistério, se é que existe um, é o de saber como julgamos misteriosas essas combinações; e este, receio, pode ser esclarecido. (1998, p.159)

A essa ausência de mistério e predomínio de um centro se contrapõe a arte abstrata dos expressionistas que, como Kandinsky, evitaram o ornamental e eliminaram todos os objetos naturais de seus quadros, ressaltando o mistério: “O mistério a falar através dos mistérios. Não será este o significado? Não será uma intenção consciente ou inconsciente de uma necessidade compulsiva de criar?” perguntou Kandinsky em 1910 (apud DUBE, 1976, p.119).

Para Anatol Rosenfeld (1972, p.77-78) a visão perspectivica tende a apresentar um mundo relativizado como se fosse absoluto, ou seja, um mundo ilusório, construído a partir de uma consciência individual, imerso numa relação exclusiva entre dois pólos: o homem e o mundo projetado. Quando uma dessas estruturas é abalada, a vida psíquica absorve o mundo, como ocorre na pintura de Kandinsky e seus seguidores. Ao pintar quadros como “Montanha”, Kandinsky rompe definitivamente com o figurativismo e investe na expressividade das cores, que ganham cada vez mais dramaticidade em suas obras, como ocorre em *Com um Arco Preto*. Os diferentes planos e esferas de seus quadros também são alcançados por meio da alteração da intensidade interior das cores, assim como o peso distribuído dos planos que impossibilita a criação de qualquer centro arquitetônico no quadro (DUBE, 1976, p.117-118). Essa desrealização corresponde à desindividualização do homem, que busca o mistério por trás das aparências. O mesmo processo de desrealização na pintura, levado a cabo pelos expressionistas, surrealistas e demais linhas pictóricas que primam pela arte abstrata, acarreta no romance moderno uma série de fragmentações e rupturas. Uma delas, segundo Rosenfeld (1972, p.93-94), é a diluição do narrador objetivo, que é lançado, juntamente com o mundo exterior, no fluxo de consciência caótica da personagem, ou o contrário, quando opta por um enfoque diferenciado do tradicional, observando rigidamente a personagem de fora, renunciando conhecer-lhe a intimidade.

No entanto, se tomarmos como contraponto outro quadro que retrata *A Última Ceia* (1955), de Salvador Dalí, será possível observar que a visão perspectivica e linear renascentista sofre uma ruptura, com uma divisão em três planos distintos, fornecendo elementos isolados, em

contexto insólito, para representar a imagem de um mundo dissociado e absurdo, tal como queriam os surrealistas. Nesse quadro, há um plano terreno, no qual se encontram os apóstolos; outro plano mítico, em que Cristo aparece no mar, simbolizando o universo onírico, o lugar onde tudo pode se realizar. Para separar a dimensão do sonho, onde Cristo está inserido, e a dimensão terrena, onde estão os apóstolos, temos a figura de um barco entre dois planos. Esse símbolo, o barco, representa as fronteiras móveis desse quadro, o possível deslocamento de planos, terreno e mítico. A feição de Cristo não é estereotipada, como no quadro de Da Vinci; o Cristo de Dalí não tem barba, sugerindo que esta figura pode ser tanto masculina como feminina. Essa técnica já havia sido aplicada por Dalí em *Homem Invisível* (1929), “o primeiro quadro em que utilizou uma imagem dupla, sendo este homem ao mesmo tempo uma mulher” (ALEXANDRIAN, 1976, p.107). Há, ainda, um terceiro plano, onde percebemos uma figura sem rosto, desmaterializada, para a qual um dos dedos da mão de Cristo está apontando.

Um exemplo análogo na obra do pintor catalão é apresentado por Menegazzo (1991) ao avaliar o quadro *O sonho*, concluindo que “a imagem onírica se condensa no rosto humano, que é a parte mais sensível do ser uma vez que abriga os órgãos sensitivos” (p.125). A estudiosa também se refere aos símbolos constantes da obra daliniana como as barcas de passagem de um espaço para outro, sugerindo transformação e deslocamento, como ocorre no quadro em que o pintor retrata a Última Ceia.

Contrastando esses dois quadros com a narrativa de Clarice Lispector, observamos que esta última está mais próxima da pintura de Dalí do que da pintura de Da Vinci, não apenas cronologicamente, mas também no que diz respeito à ruptura da unidade renascentista, que coincide com a quebra da perspectiva, ou seja, a obra de Clarice e a pintura de Dalí revelam o abismo que foi se acentuando entre o homem e o mundo, entre o terreno e o divino.

A partir do quinto parágrafo, o narrador começa a delinear a descrição do festim de frutas, em que está composta a mesa da ceia, por meio de um universo cromático que revela as qualidades intersensoriais da cor, como queriam os expressionistas:

A mesa fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porco-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ociosos e avermelhados que ardiavam nos olhos – tudo emaranhado em barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. E não lhes importava esmagadas por quem. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o redondo do ar. Sábado era de quem viesse. E a laranja adoçaria a língua de quem primeiro

chegasse. Junto do prato de cada mal convidado, a mulher que lavava os pés de estranhos pusera – mesmo sem nos eleger, mesmo sem nos amar – um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes ou uma talhada vermelha de melancia com seus alegres caroços. Tudo cortado pela acidez espanhola que se adivinhava nos limões verdes. Nas bilhas estava o leite, como se tivesse atravessado com as cabras o deserto dos penhascos. Vinho, quase negro de tão pisado, estremecia em vasilhas de barro. (LISPECTOR, 1977, p.27-29)

Como pode ser observado nessa descrição, ao realizar a carnavalização da narrativa bíblica, Clarice Lispector pinta um verdadeiro quadro expressionista no jogo intersensorial que realiza com as cores e que tem como característica fundamental a sinestesia – “verde líquido”, “laranjas calmas”, etc. De acordo com Maria Adélia Menegazzo (1991):

A visualidade presente na poesia expressionista tem antes um caráter de tornar palpável as imagens, do que uma mera proposta descritiva. Aliam-se a essa visualidade os recursos lógico-sintáticos que a modelam e transformam a realidade dando-lhe uma configuração que, pela sua ilogicidade, leva ao absurdo. Absurdo entendido como a incapacidade do homem de se situar no mundo moderno e, conseqüentemente, aceitar os novos valores. (p.57)

Essa referência à poesia expressionista encaixa-se bem no “caráter palpável das imagens” sugeridas nessa narrativa de Clarice, revelando, dessa forma, agressividade na descrição das frutas que corresponde à agressividade dos convivas destinados a devorá-las; agressividade também sugerida pelo vocábulo “cavalo”, metáfora presente não apenas nesse conto, mas em quase toda a obra da escritora.

O avanço na concepção cromática teve o seu grande impulso a partir de Van Gogh, que se diferenciava dos impressionistas por alterar as cores dos objetos tendo em vista sua variação psicológica e não apenas a incidência de luz solar sobre os corpos. A preocupação da relação entre o pictórico e a forma foi se acentuando, com uma ressonância muito forte nas obras de Kandinsky, resultando em sua teoria “Do espiritual na Arte”. Essa teoria também influenciou o pintor Franz Marc, que ao procurar as regras que governavam a cor, escreve ao seu amigo Macke:

Sabe que a minha tendência é sempre para imaginar e trabalhar a partir dessa ideia. Vou explicar a minha teoria do azul, amarelo e vermelho, que provavelmente será para si tão “estranha” como a minha cara.
 O azul é o princípio masculino, austero e espiritual.
 O amarelo é o princípio feminino, gentil, alegre e sensual.
 O vermelho é a matéria, brutal e pesada, a cor que deve sempre ser oposta e ultrapassada pelas outras duas!
 Por exemplo, se misturarmos um azul espiritual, austero, com vermelho, intensificamos o azul até este atingir um peso insuportável, e o amarelo conciliador, a cor complementar do roxo, tornar-se-á indispensável.
 (A mulher que consola, não a que ama!)

Se misturarmos vermelho e amarelo para obter o laranja, transformamos o amarelo feminino e passivo numa Fúria, com uma força sensual que, mais uma vez, torna o azul espiritual e frio – o homem – indispensável, e na realidade o azul coloca-se sempre espontânea e automaticamente ao lado do laranja. As cores amam-se umas às outras. Azul e laranja: um som profundamente festivo. Mas se depois misturamos o azul com o amarelo para obtermos o verde, despertamos o vermelho, a matéria, “a terra”. Nesse caso, eu, como pintor, sei distinguir a diferença: nunca é possível atenuar, total e eternamente, o vermelho material, brutal, com o verde isolado e seus cambiantes. (Imagine objetos de artesanato em vermelho e verde!) O verde precisa sempre da ajuda do azul (o céu) e do amarelo (o sol) para fazer calar a matéria. (FRANZ MARC apud DUBE, 1976, p.135-136)

Se partirmos da teoria das cores proposta por Franz Marc, observaremos que na enumeração das frutas do conto de Clarice Lispector não encontramos o azul espiritual. Essa ausência, juntamente com os adjetivos que qualificam as frutas, como “maligno, eriçado, duro e ardentes”, acentuam a ideia do elemento bruto, representado pela cor vermelha. Esta é a cor que predomina entre as frutas e legumes enumerados, como se nota na referência às maçãs, tomates, pimentões e rabanetes (LISPECTOR, 1977, p.28). Para acentuar ainda mais o caráter agressivo das frutas, o verde é colocado ao lado do vermelho (maxixes eriçados, pepinos duros, pimentões vermelhos, barbas ruivas de milho) e como num processo gradativo, a matéria brutal vai se acentuando, na medida em que se coloca ao lado dessas frutas verdes e vermelhas, os bagos de uvas roxas e pretas. Quando o peso das cores torna-se, desse modo, insuportável, verificamos, como aponta Marc, o tom conciliador do amarelo da laranja “que adoçaria a língua de quem primeiro chegasse” (LISPECTOR, 1977, p.28). Em seguida, uma nova sequência cromática surge na oferta dada a cada convidado: o trigo, o rabanete, a melancia e o limão (amarelo, vermelho, verde). Embora atenuada, posteriormente, pelo branco do leite, esta sequência se fecha com o vinho negro. É possível pensarmos, talvez, que o ciclo descritivo dos alimentos, que compõem a ceia, ao se iniciar com o branco da toalha e a fertilidade sugerida pelo trigo representariam o início da vida, que se fecha com a morte (representada pela cor negra), descrevendo uma trajetória isenta de espiritualidade, denunciada pela ausência da cor azul.

A ausência de espiritualidade também é confirmada pela expressão “Deus nas acácias” e o homem enquanto matéria bruta é semelhante ao cavalo, compartilhando entre os outros seres uma “cordialidade rude e rural”. Após a descrição, observa-se que a auto-análise do narrador se impõe. Incógnito, como os outros personagens, sua presença se nota pela avareza e individualismo com que descreve a repartição dos alimentos; todos unidos por um único instinto: a fome.

No fluxo de consciência do narrador surge a revelação, a ausência de qualquer sentimento nostálgico e reverenciador que se esperaria dessa cerimônia, tomada aqui como um ritual que em vez de revelar a espiritualidade, a união e o altruísmo, que lhe são tradicionalmente atribuídos, revela o individualismo, a ganância e a solidão dos seres humanos. Essa interpretação crítica da realidade para a qual a escritura de Clarice Lispector se inclina encontra seu correspondente na arte surrealista, como postulava Breton, cujas massas deveriam ser livres, assim como a imaginação artística, cujo conteúdo não era menos revolucionário do que as pinturas de tema social (ALEXANDRIAN, 1976, p.99-100). A arte surrealista postulada nos manifestos de Breton abolia a obrigação de agradar e incitava à provocação. Esse propósito é seguido fielmente por Salvador Dalí, que se considerava a própria síntese da excentricidade surreal, tal como descreve Alexandrian (1976):

Ao princípio, a sua excentricidade era apenas a de uma criança mimada. Filho de um notário de Figueras, que punha nele todas as suas esperanças, nada tinha sido poupado para encorajar a sua vocação precoce. Um dos seus tios de Barcelona dera-lhe de presente um traje de rei; levando a coroa e a capa de arminho para a lavanderia que lhe servia de atelier, Dalí entusiasmava-se com a ideia de que tudo lhe era permitido. Na Escola de Belas-Artes de Madrid, para onde entrou em 1921, tornou-se notado pelo seu vestuário extravagante e a obstinação em fazer o contrário dos outros; tornou-se assim o herói de um grupo de estudantes “ultraístas”, que incluía Federico García Lorca, Luis Buñuel e Eugenio Montès. (p.101)

Criador do método paranóico-crítico na pintura, Salvador Dalí demonstrou que o artista poderia obter resultados surpreendentes por meio de uma simulação de uma doença mental; com um delírio conscientemente dominado pelo pintor. Nesse método, o artista age conscientemente como se estivesse sob o efeito de uma desordem psíquica.

Uma das características mais marcantes no romance moderno é a ênfase atribuída à sondagem psicológica e, como consequência, a eliminação da ordem cronológica do tempo. A noção perspectívica renascentista, que manipulava o espaço, o tempo e formas relativas e subjetivas de nossa consciência, como se fossem absolutas, passa a ser contestada a partir da negação do compromisso com o mundo empírico, “das aparências”. Essa negação pode ser verificada na narrativa analisada não apenas na temática abordada, que subverte a verdade aparente dos ritos, desmascarando a sociedade, mas também na inserção do tempo psicológico, que é cíclico, englobando, de uma só vez, passado, presente e futuro: “e planta, e colhe, e mata, e vive, e morre, e come” (LISPECTOR, 1977, p.29). Essas alterações revelam, ainda, uma radical mudança nos procedimentos tradicionais de narrar uma estória, perde-se o distanciamento do narrador, antes um mediador. Desse modo, a própria consciência da personagem é que ganha voz

e manifesta-se pela presença direta do fluxo psíquico, fazendo desaparecer a ordem lógica da oração, assim como a sequência do enredo clássico (exposição, complicação, clímax e desfecho). Mudança análoga ocorreu na pintura, cujas alterações na concepção das cores, antes concebidas como efeito decorativo e conservando-se a verossimilhança (Impressionismo), passam gradativamente a serem tomadas como expressão reveladora da emoção, o que também contribuiu para a abstração da forma.

Em um ensaio que analisa as relações analógicas e as relações homológicas no estudo das artes comparadas, aproximando literatura e artes plásticas, Gonçalves (1997, p.58) ressalta que a prática de refletir sobre equivalências homológicas entre sistemas distintos (como pintura e literatura) permite detectar não apenas possíveis correspondências e diferenças no modo de operacionalização dos recursos oferecidos por cada um dos meios de expressão como também conduzir a homologias de estrutura. Assim, é sob o aspecto imaterial que todas as artes se irmanam, pois o “elemento de elevação” presente em todas elas unifica os sistemas independentemente de seus meios expressivos. Nesse sentido, é necessário buscar nos estudos interartes uma forma de compreensão das complexas relações semânticas que se estabelecem em diferentes sistemas de signos, valendo-se de procedimentos que permitam a navegação por diversas linguagens a fim de extrair o que delas sobressai de essencial. Tanto a escritura de Clarice Lispector como a pintura surrealista de Salvador Dalí colocam em questionamento a linguagem humana, libertando os mecanismos psíquicos ocultados pela lógica cartesiana e tornando visíveis os “recalques” do inconsciente. Há nisso tudo um encontro muito feliz entre a arte de Dalí e a de Clarice, unidas pelo “insólito”, porque rompem com a ideia de continuidade da arte renascentista, causando desconforto e reflexão.

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarame. *O surrealismo*. Traduzido por Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Traduzido por Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- GONÇALVES, José Aguinaldo. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n.2, FFLCH, USP, 1997, p.56-68.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. A repartição dos pães. In: _____ *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, p.27-29.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.75-97.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed.34, 1998.

Chegou: 21-02-2015

Accito: 04-03-2015