

LITERATURA E PINTURA: ANDRÉ MALRAUX E GOYA

Profa. Maria Elizabeth de Sá Cunha Pinheiro
Doutora em Letras Neolatinas/Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Trata-se de analisar o diálogo entre a literatura e a pintura na obra de André Malraux ou, mais precisamente, de propor um diálogo entre o universo pictórico de Goya e a construção de *La condition humaine*, forma romanesca impregnada por certas formas de arte pictórica, que suscitam em Malraux práticas de escritura que o tornam escritor-pintor. À luz de uma releitura dos quadros, telas de pequena dimensão, desenhos e gravuras do pintor espanhol que propõe Malraux em seus ensaios críticos dedicados a Goya, notadamente *Saturne, le destin, l'art et Goya*, estudam-se os “quadros” do romance malruciano, a partir da análise da luz e da sombra “imaginárias” e da poética da sombra..

Palavras-chave: Literatura e pintura; André Malraux e Goya; André Malraux (*La condition humaine*).

Résumé: Il s'agit d'analyser le dialogue entre la littérature et la peinture dans l'oeuvre d'André Malraux, ou, plus précisément, de proposer un dialogue entre l'univers pictural de Goya et la construction de *La condition humaine*, forme romanesque où l'on remarque “l'imprégnation par certaines formes d'art pictural”, ce qui suscite chez Malraux des pratiques d'écriture qui font de lui un écrivain-peintre. À la lumière de la lecture des tableaux, des dessins et des gravures du peintre espagnol que propose Malraux dans ses essais critiques consacrés à Goya, notamment *Saturne, le destin, l'art et Goya*, on étudie les “tableaux” de *La condition humaine*, à partir de l'analyse de la lumière et de l'ombre “imaginaires” et de la poétique de l'ombre.

Mots-clé: Littérature et peinture; André Malraux et Goya; André Malraux (*La condition humaine*).

Qu'un artiste commence tôt ou tard à peindre, à écrire, à composer et quelle que soit la force de ses premières oeuvres, il y a derrière elles l'atelier, la cathédrale, la bibliothèque, l'audition...

André Malraux¹

...sans le monde des formes les artistes les plus originaux ne seraient pas nés de l'informe univers.

André Malraux²

“No romance como na pintura, o criador termina por seu gênio e começa pelo dos outros. Que ele não conquista sobre ‘a natureza’ mas sobre as criações” (MALRAUX, 1977, p. 158). É à luz dessa reflexão de André Malraux que eu gostaria de situar este estudo, que se propõe analisar o diálogo entre a pintura e a literatura na obra malruciana. Mais precisamente, trata-se de esboçar um cotejamento entre o universo

pictórico de Goya, artista que ocupa um lugar privilegiado no “museu imaginário” malruciano, e a construção de *La condition humaine* [A condição humana], forma romanesca impregnada por certas formas de arte pictórica .

A partir de uma releitura dos quadros, telas de pequena dimensão e gravuras do pintor espanhol que propõe Malraux em seus ensaios críticos, notadamente *Saturne, le destin, l'art et Goya* [Saturno, o destino, a arte e Goya] (MALRAUX, 1978), estudo a escritura dos quadros de *La condition humaine*, privilegiando o estudo da luz e da sombra “imaginárias” e da poética da sombra, que sustentam a aproximação proposta entre pintura e literatura, Malraux e Goya.

O próprio Malraux sempre fez dialogar as artes plásticas e a literatura: em seus ensaios sobre a arte, as alusões a escritores mesclam-se a nomes de pintores e de obras pictóricas, assim como em seus romances as artes plásticas estão presentes através das figuras de artistas ou amantes de arte. Basta lembrar o escultor Lopez, de *L'espoir* [A esperança], e os apreciadores de arte como Claude Vannec (*La Voie Royale*), Alvear, o marchand de quadros, e Scali, o historiador de arte (*L'espoir*) .

Acontece o mesmo em *La condition humaine*. Como bem observou Christiane Moatti, cujas reflexões me serviram como ponto de partida, a pintura ocupa nessa obra um lugar particular, sendo esse modo de expressão convocado para desempenhar três funções diferentes: a designação de pintores conhecidos (Chardin, Fragonard, Picasso, Cézanne, Jordaens, Rubens), que “desempenha o papel de condensado descritivo, de meio de caracterização sintética e rápida, na ordem da narração”; a presença de um personagem fictício de artista-pintor (Kama), que “permite a *mise en abîme* da significação profunda do romance” e, finalmente, “a impregnação por certas formas de arte pictórica”, que “suscita em Malraux práticas de escritura insólita que voltam as costas ao romance realista e fazem dele um verdadeiro pintor-escritor” (MOATTI, 1996, p. 55).

É a procura dessa “impregnação” que me levará, num primeiro momento, a percorrer os ensaios críticos de Malraux consagrados a Goya, notadamente *Saturne, le destin, l'art et Goya*, pois, é preciso dizê-lo, é a leitura que aí propõe Malraux que me permitiu reler a obra do pintor espanhol, abrindo o caminho à aproximação que proponho entre pintura e literatura, Goya e Malraux.

1 – Lendo os quadros: *Saturne, le destin, l'art et Goya*

Em *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Malraux faz dialogar o escritor russo Dostoïevski e o pintor espanhol Goya, artistas que podem ser considerados o fundamento de sua biblioteca e de seu museu imaginários:

O *Três de Maio*, certos *Desastres* fazem pensar nos grandes romances de Dostoïevski. Os dois artistas foram subitamente separados dos homens pelo irremediável (e *A Casa do Surdo* será digna de ser habitada pelos Karamazoff) (MALRAUX, 1978, p. 119).

Os escritores e os pintores que Malraux admira e a que se refere com insistência – Dostoïevski e Goya, por exemplo – são artistas que ele próprio define como “acusadores do mundo”, artistas cujas obras lhe interessam pelas questões que colocam e/ou pelas formas de que se servem para colocá-las.

O que atrai Malraux, em Goya (Francisco de Paula Jose de Goya y Lucientes, 1746-1828), esse pintor que, segundo ele, “grita a angústia do homem abandonado por Deus” (MALRAUX, 1951, p. 97) e cuja obra é “uma das mais desesperadas entre as aventuras espirituais do Ocidente” (MALRAUX, 1951, p. 9), são sobretudo os *Fuzilamentos do Três de Maio* (1808), as pinturas murais chamadas de *A casa do surdo* (1819), entre as quais o célebre *Saturno devorando seus filhos*, e os desenhos, as gravuras, aquarelas, águas-fortes, sépias, águas-tintas. A primeira obra de Malraux é consagrada aos *Desenhos de Goya no Museu do Prado* e o autor aí privilegia os *Caprichos*, *Os desastres da guerra*.

Em seu último livro *Saturne, le destin, l'art et Goya*, (póstumo), publicado depois de *Saturne, essai sur Goya* [Saturno, ensaio sobre Goya] (1950) e *Le triangle noir* [O triângulo negro] (1970), Malraux refaz o que denomina a “biografia de artista” do pintor espanhol, começando pelos “balbucios preliminares” e chegando ao ponto onde, segundo ele, “Goya se torna enfim Goya”, onde descobre “a força da linguagem específica da pintura”, notadamente na série dos quadros da *Casa do surdo* que, segundo Malraux, preparam a modernidade, por sua liberdade de fatura.

Jean Starobinski sublinha “a extraordinária transformação do estilo em Goya”, que percorreu “todo o intervalo que separa o rococó da pintura moderna” (STAROBINSKY, 1988, p. 119). O pintor espanhol, diz por sua vez Malraux, “pertence ao mesmo tempo ao museu e à arte moderna”: se “sua palheta nem sempre é estrangeira ao museu”, “pode-se facilmente tirar de sua obra, como da obra poética de Hugo, uma antologia moderna” “ – “o *Três de Maio*, *O funeral da Sardinha* são somente Goya, mas se se comparam as *Majas às Cortesãs de Murillo...*” (MALRAUX, 1951, p. 87-100).

Com efeito, Goya ilustra o pensamento de Malraux segundo o qual “o criador termina pelo seu gênio e começa pelo dos outros. Que ele não conquista a partir da ‘natureza’ mas das criações”: “Goya afirma ter tido apenas três mestres: a natureza, Velásquez e Rembrandt”; “a natureza, não a verdadeira (...), a natureza a que ele se refere, é ele” (MALRAUX, 1978, p. 13). Sua obra é plena de citações desses dois mestres: “Com sua pintura e a paixão por Velásquez logo reaparecem os últimos Frans Hals (...) com seus desenhos, os esboços onde a velhice de Titien quebra de modo decisivo a linha contínua de Florença e de Roma: enfim Rembrandt” (MALRAUX, 1978, p. 97-98).

Em seus comentários sobre Rembrandt (1606-1669), esse pintor e gravador holandês que utilizou de uma forma extremamente singular a técnica do claro-escuro, Malraux se detém sobre os efeitos de luz: “A obra capital de Rembrandt é a de “ter encontrado na luz, que era uma iluminação, uma fonte de emoção”. Sua luz, diz ele, “não é uma luz luminosa, é uma luz emotiva”: em *Les Pèlerins d’Emmaüs*, por exemplo, ele “inventa um meio de sugestão do divino, do Cristo (...) meio sem o qual ele não seria Rembrandt” (SUAREZ, 1974, p. 32). Rembrandt, cujas *Três Cruzes* também o fascinam, é, para Malraux, “um deformador da luz”: “uma luz inexplicável, é a expressão do sobrenatural” (MALRAUX, 1974, p. 276 apud MOATTI, 1996, p. 66).

É essa “luz estranha”, como bem o observa Christiane Moatti, que Malraux vê também no *Três de Maio*, quadro que comenta em *La tête d’obsidienne*, no decorrer de um diálogo com Picasso:

Guernica o tinha levado a estudar os *Fuzilamentos do 3 de maio*. “O céu negro não é um céu, é o negro. A iluminação, há duas. Uma que não se

compreende. Ela ilumina tudo, como um luar : a serra, o campanário, os fuziladores que deveriam estar em sentido oposto à luz. Mas ela ilumina bem mais do que a lua. Ela não tem a sua cor . E depois, há a enorme lanterna no chão, no centro. Ela, o que ela ilumina ? O indivíduo com os braços levantados, o mártir. Observem bem: ela não ilumina senão ele (MALRAUX, 1974a, p. 41-43).

Malraux também privilegia, em sua leitura dos quadros de Goya, e dos efeitos de luz que o pintor consegue criar, o *Pátio dos loucos*. Seu comentário, que inclui também a questão da representação (“o artista não é o transcritor do mundo: é o seu rival” [MALRAUX, 1977, p. 152]) é digno de interesse:

O que ele encontra de modo convincente ao pintar o *Pátio dos Loucos*, é que o meio de expressão do insólito, do espantoso - do inumano - não é a representação atenta de um espetáculo imaginário ou real, mas uma escritura capaz de representá-lo sem submeter-se a seus elementos. É encontrar o sentido mesmo do estilo. (...)

Precisemos ainda, e suponhamos que um cineasta deva dirigir esta cena. Antes mesmo de situar seus personagens, ele saberá que não pode tentar encontrar o gênio de Goya a não ser pela sua iluminação : não dando às formas que ele vai fotografar o máximo de realidade possível, mas submetendo-as ao trágico da sombra. E o traço quebrado que dá a cada uma das figuras do quadro sua qualidade é aquilo por que Goya as harmoniza todas com seu domínio dramático de luz e sombra imaginários, a um mundo plástico tornado a expressão da loucura, não sua representação (MALRAUX, 1978, p. 85-86).

É desse artista que, como diz Christianne Moatti, não rompeu mais do que ele com a “tentação da ilusão”, sem que “sua arte esteja, a qualquer grau, subordinada ao real”, que Malraux “vai tomar os meios estilísticos dos gêneros pictóricos mais facilmente transferíveis de um modo a outro”: o retrato, a paisagem, a cena de gênero, que pertencem ao visível” (MOATTI, 1996, p. 65). Ele retém deles a natureza do traço, os efeitos de iluminação e certos motivos, por exemplo, as “Cenas de Prisão”, na série das *Prisões de Os desastres da guerra*.

2 – Escrevendo os quadros : *La condition humaine*

La Condition humaine deixa a lembrança de um embate entre sombras e luzes que a aparenta aos *Desastres da guerra* de Goya ...

Gaëtan Picon

2.1 – A “claridade do obscuro”

Malraux consegue obter com sua escritura romanesca um efeito semelhante ao obtido pelo tratamento da luz em Rembrandt, tal como a define seu comentador, o escritor-pintor E. Fromentin:

A escuridão noturna é seu hábito (...) a sombra é a forma ordinária de sua poética, seu meio de expressão dramático usual (...) em suas anedotas, em suas paisagens, em suas águas-fortes como em sua pintura comumente, é com a noite que ele faz o dia (FROMENTIN, 1876, p. 411 apud MOATTI, 1996, p. 65-66).

Alguns críticos vêm na própria construção do romance alguma coisa de rembrandtesco pelos efeitos contrastados de sombra e de luz, pela maneira de fazer brotar a luz em um ambiente escuro.

Não é inútil lembrar que todos os episódios dramáticos de *La condition humaine* se desenvolvem na obscuridade: não apenas a maior parte das cenas têm lugar à noite, como o assinalam as marcas temporais bastante precisas concernentes à hora que separam os diferentes segmentos narrativos, mas também em locais mal iluminados, escuros.

Se, como o sublinha Heinrich Wölfflin, em seus *Princípios fundamentais da história da arte*, toda verdadeira obscuridade é “antiartística”, existe uma “clareza do obscuro” (WÖLFFLIN, 1989, p. 218), clareza que, segundo alguns críticos, ilumina os “quadros lívidos” do fim da vida de Goya e muitas de suas gravuras. É essa “clareza”, parece-me, que reencontramos em muitas passagens de *La condition humaine*: as cores mate das pinturas de Goya e a cor negra de suas gravuras figuram na escritura malruciana através de significantes como “noite”, “obscuridade”, “sombra”.

Na Primeira Parte, por exemplo, desde a célebre cena do assassinato terrorista que abre o romance, tem-se uma sucessão de quadros noturnos, atravessados pela luz natural da lua e das estrelas, ou por luzes artificiais:

Meia-noite e meia.

Tchen tentaria erguer o cortinado? Golpearia através dele? A angústia retorcia-lhe o estômago; conhecia sua própria firmeza, mas naquele instante não era capaz de imaginá-la sem pasmo, fascinado por aquele montão de musselina branca que caía do teto sobre um corpo menos visível que uma sombra, e do qual saía apenas aquele pé semi-inclinado pelo sono, mas mesmo assim, vivente - carne de homem. A única luz provinha do edifício ao lado : um grande retângulo de eletricidade pálida, cortado pelas grades da janela, uma das quais riscava a cama precisamente por cima do pé como para acentuar-lhe o volume e a vida... (MALRAUX, 1998)³.

A personagem, entrando no universo goyesco da violência, do sangue e da morte, está completamente mergulhando em uma atmosfera escura e sufocante do crime em lugar fechado, que contribuem para criar os efeitos de uma iluminação que joga com o cruzamento geométrico das linhas.

Em Goya, diz Christiane Moatti, “o olhar revela-se mais importante do que o que é olhado”: o escritor “carrega as paisagens percebidas de uma verdadeira cor mental, própria a traduzir o estado de alma daquele que olha, mais do que dar a ilusão do real” (MOATTI, 1996, p. 68). Como sublinha Malraux a propósito de Rembrandt e de Goya, trata-se, nesses dois mestres da pintura, de uma “luz emotiva”, que não tem como única função iluminar uma cena obscura. Goya, no *Três de Maio*, por exemplo, “consegue dar aos espectadores o sentimento de uma coisa ao mesmo tempo verdadeira e pertencente a um outro mundo” (MOATTI, 1996, p. 66).

As descrições da cidade de Shangai que faz o autor de *La condition humaine*, de onde as cores estão quase ausentes, metamorfoseiam igualmente o real. Na sequência seguinte, poder-se-ia falar, mais do que de uma iluminação, de uma “luz lírica”, expressão de que se serve Malraux a propósito de Rembrandt:

Nuvens muito baixas pesadamente acumuladas, só com algumas clareiras, não deixavam aparecer as últimas estrelas senão na profundidade dessas aberturas. Essa organização das nuvens animava a escuridão, ora mais débil, ora mais intensa, como se sombras imensas viessem acaso aprofundar a noite. Katov e Kyo estavam com sapatos esporte de sola de borracha, e só ouviam seus passos quando escorregavam na lama; do lado das concessões - o inimigo - uma claridade orlava os telhados. Enchendo-se lentamente do grito prolongado de uma sirene, o vento, que trazia o rumor quase extinto da cidade em estado de sítio e o apito das vedetas que se dirigiam para os navios de guerra, passava sobre as lâmpadas miseráveis acesas no fundo dos becos e ruelas; em torno delas, paredes em decomposição saíam da sombra deserta, reveladas com todas as suas manchas por essa luz que nada fazia vacilar e da qual parecia emanar uma sórdida eternidade (p. 32-33).

2.2 - A iluminação dos retratos, seu desenho

Sob um outro modo, a iluminação não está ausente dos retratos:

Por fim, uma loja ordinária: *Lu-Yu-Shuen et Hemmelrich, Fonógrafos*. Era forçoso voltar para o meio dos homens... [Tchen] Esperou alguns minutos sem se decidir de todo, por fim bateu num postigo. A porta abriu-se quase em seguida: uma loja de discos cuidadosamente arrumados, com um vago aspecto de biblioteca municipal; depois, os fundos, um quarto espaçoso e nu, e quatro camaradas, em mangas de camisa.

Ao se fechar a porta, a lâmpada oscilou: os rostos desapareceram, reapareceram: à esquerda, rechonchudo, Lu-Yu-Shuen; a cabeça de boxeador arrebatado de Hemmelrich, cabelo raspado, nariz partido, ombros caídos. Ao fundo, na sombra, Katov. À direita, Kyo Gisors; ao lhe passar por cima da cabeça, a lâmpada marcava fortemente os cantos caídos da boca de estampa japonesa; ao se afastar, deslocava as sombras e aquele rosto mestiço parecia quase europeu. As oscilações da lâmpada tornaram-se cada vez mais curtas: as duas faces de Kyo reapareciam alternadamente, cada vez menos diferentes uma da outra. (...) Todos olhavam Tchen com uma intensidade idiota, mas nada diziam; este olhava para as lajes do chão repletas de sementes de girassol (p. 26-27).

Trata-se do primeiro retrato de grupo de *La condition humaine*, onde se encontram reunidos os principais atores do drama, que nos são apresentados, pela primeira vez, pelo olhar de Tchen. Tem-se uma descrição de quadro, com seus diferentes planos, a localização dos personagens no espaço da tela: “à esquerda”, “ao fundo”, “à direita”.

Como em outros retratos de *La condition humaine*, os personagens não aparecem todos em plena luz, o que permitiria um retrato preciso e detalhado, segundo o ideal da estética realista. Trata-se antes de evocações das personagens, da utilização do traço estilizado que Malraux aprecia na arte tradicional japonesa, por exemplo, em Takanobou: o retrato de *Taiga no Shigemori* (séculos XII e XIII) é reproduzido em *L'intemporel* [O intemporal], em apêndice, em *La tête d'obsidienne*, seguido do comentário “uma das obras-primas da pintura mundial”. Esse traço estilizado, Malraux descobre-o também nos desenhos Goya: “a escritura” goyesca – diz ele – “atingirá na prancha dos *Caprichos* que é tirada de *A prisioneira* todo o seu poder de simplificação” (MALRAUX, 1978, p. 29).

Malraux deixava-se seduzir por “todas as formas de arte que procuraram ultrapassar a aparência, estilizá-la em vez de se esforçar, como em nossa cultura, em representá-la” (MOATTI, 1996, p. 73). E precisa Moatti: “Ele admira todas as civilizações, notadamente as da Pérsia, do Japão, que rejeitam o ilusionismo e exigem de sua arte uma alusão convincente que nos pedimos à nossa caricatura, não uma imitação” (MOATTI, 1996, p. 73).

Em uma entrevista com Brian Thiompson, Malraux precisa essa questão, falando dos “quadros de Flaubert”. Observando que alguns deles são “êxitos prestigiosos”, ele assinala, sobre a descrição do boné de Charles Bovary, à qual o escritor consagrou um mês de trabalho: “Ele queria descrever um boné. Ora para mim, é impensável (...) Em primeiro lugar, eu não pensaria em descrever um boné, procuraria alguma de quase caricatural que pudesse sugeri-lo em uma só frase” (THOMPSON apud MOATTI, 1996, p. 73).

É o que se observa, por exemplo, no primeiro retrato de Tchen, (aliás, um retrato no espelho, que pode ser aproximado da série dos *Espelhos* de Goya): “pômulos salientes, nariz muito achatado mas com uma ligeira aresta, como um bico” (p. 25). Ou no de Hemmelrich, no fragmento citado acima (o retrato de grupo): “a cabeça de boxeador arrebitado, cabelo raspado, nariz partido, ombros caídos” (p. 26-27). Acontece o mesmo com Kyo, em um retrato que retém “os cantos caídos da boca de estampa japonesa” (p. 26-27).

No retrato, como bem o viu J. Carduner, “os efeitos de luz parecem dispensar o romancista de descrições completas” (CARDUNER, 1968, p. 178): a iluminação tem um valor ora dramático, ora psicológico.

Na descrição do herói Kyo, por exemplo, servindo-se dos reflexos da lâmpada que oscila e que cria zonas de sombra e de luz, o autor faz sobressair a origem mestiça da personagem (Kyo é filho de uma japonesa e de um europeu, origem que explicará, em grande parte, a conduta do personagem face à revolução e à morte. Entretanto, mais fortemente, os dois rostos de Kyo que, sob o efeito da iluminação, “reapareciam alternadamente, cada vez menos diferentes uma da outra” significam a mistura íntima entre Ocidente e Oriente, que se encontra em quase todos os protagonistas de *La*

condition humaine. Jean-Claude Larrat observa, a respeito das “mestiçagens” na obra malruciana, que “a ideologia revolucionária impregna o sentimento profundo da existência nesses heróis mestiços – prova que ela convém à China como ao resto do mundo” (LARRAT, 1992, p. 48).

2.3 – A poética da sombra

[Goya] aprendeu muito, e em primeiro lugar todos os usos da luz : desde o mais racional, o do feixe que ilumina o objeto significativo (...), até ao menos racional, o do apelo da sombra análogo ao apelo dos tons graves na música ...⁴.

Se podemos dizer que, em *La condition humaine*, assim como na obra pictórica e nas gravuras de Rembrandt e do Goya da *Casa do Surdo*, “a sombra é a forma ordinária de sua poética, seu meio de expressão dramática usual” (MALRAUX, 1951, p. 97), é nas cenas que fecham o romance malruciano analisado, lugar do desfecho trágico, que se encontram exemplos privilegiados dos efeitos sutis e complexos da luz, do claro-escuro.

Trata-se da célebre cena do pátio que serve de prisão aos comunistas de Shangai que vão ser executados – queimados vivos no forno das locomotivas – (fim da Sexta Parte) e da cena que a prepara, que nos mostra o personagem Kyo jogado numa prisão infecta de onde toda a dignidade humana foi banida:

Provisório, disse o guarda.

Kyo compreendeu que o encarceravam em prisão de direito comum.

Desde que entrou na prisão, antes mesmo de poder olhar, ficou abismado com o odor insuportável: matadouro, exposição canina, excrementos. A porta que acabara de atravessar dava para um corredor semelhante ao que deixara; à direita e à esquerda, em toda a altura, enormes vigas de madeira. Em celas de madeira, homens. (...)

- Como, como, como vai ? gritaram atrás dele...

Voz desagradável como a de um papagaio, mas voz de homem. O local estava sombrio demais para que Kyo distinguisse o rosto; só via dedos enormes crispados em torno das grades, não muito distantes de seu pescoço. Por trás, deitados em estrados ou em pé, fervilhavam sombras muito longas: homens, como vermes (p. 265-266).

A atmosfera dessa cena é criada a partir da descrição das sensações olfativas, visuais e auditivas que experimenta o personagem e que convergem, todas elas, para sublinhar a desumanidade: “homens como vermes”, com vozes “desagradáveis” – como as de um

papagaio –, fechados em “gaiolas”, sem rosto e reduzidos, neste lugar “sombrio” (“sombre”), a “sombras” (“ombres”).

Cumprе salientar o valor poético obtido pela aproximação, na obra original, dos significantes “sombres” “ombres longues”, “hommes”: ao lexema “sombre”, utilizado para descrever o lugar onde se desenvolve a cena – a prisão –, o autor faz corresponder, para descrever as personagens da cena – os prisioneiros, os “hommes” –, o lexema “ombres”, que – além do parentesco sonoro –, contém o mesmo sema [obscuro]. Pois, finalmente, a prisão, a tortura, o sofrimento, a humilhação transformam os homens em “sombras” (“ombres”). “Homens como vermes”, insiste o autor, cuja última frase do último parágrafo da cena retoma a que já a preparava: “Em celas de madeira, homens”.

Nessa atmosfera sombria onde, como em certos desenhos e gravuras de Goya, “os personagens se tornam indiscerníveis”, há apenas “os dedos enormes crispados em torno das grades” que se deixam ver nitidamente, dedos de um corpo sem rosto, mas vivo. Malraux obtém aqui, através de uma perspectiva fisicamente “falsa” na ordem do real (ver as mãos exageradamente aumentadas nos *Espectros* de Goya), efeitos semelhantes aos que conseguirá, na continuação dessa cena, pelo emprego “dramático” da luz.

A cena do pátio da prisão abre-se com notações bastante precisas concernentes a atmosfera que ali reina: eram seis horas e, “embora o dia não tivesse ainda desaparecido, a atmosfera era uma atmosfera noturna”:

6 horas.

Na grande sala – antigo pátio de escola – duzentos feridos comunistas esperavam que viessem acabar com eles. Apoiado no cotovelo, Katov, entre os últimos chegados, observava. Todos estavam estendidos pelo chão. Muitos gemiam, de maneira extraordinariamente regular. Alguns fumavam (...) e as ramificações da fumaça se perdiam até o teto, já meio escuro apesar das grandes janelas européias, ensombrecido pela tarde e a névoa de fora. Parecia muito alto, por cima de todos aqueles homens deitados. Embora o dia ainda não tivesse desaparecido, a atmosfera era uma atmosfera noturna (p. 281).

Na descrição do lugar que o olhar do personagem Katow descobre, descrição assumida pelo narrador, o autor se atarda sobre uma outra notação concernente à obscuridade: o teto (o personagem, como todos os outros prisioneiros estavam deitados [“estendidos pelo chão”]) estava já “obscuro apesar das grandes janelas européias”. O duplo emprego

das fórmulas de oposição – “apesar de” e “embora” – serve para acentuar essa obscuridade quase “inexplicável” em que está mergulhado esse lugar “fora do mundo”.

A cena do pátio, parece-me, aproxima-se, por certos efeitos de iluminação, pela atmosfera – a de espaços fechados, “furados” por janelas; as sombras deitadas por terra, o que contribui para deformar a perspectiva (o teto “parecia muito alto”); a fusão realidade/irrealidade – de certos quadros de Goya, notadamente *O pátio dos loucos* e *A peste*, que Malraux comenta em *Saturne*:

O que essas telas, de pequenas dimensões, trazem à arte de Goya, é uma iluminação tão particular em pintura quanto a dos melhores *Caprichos* o havia sido em gravura: é sobretudo o emprego dramático da luz. Sem dúvida, muitos desses quadros representam cavernas, e a brutal chegada do dia por algum orifício. Mas a procura é a mesma quando, ao invés de se servir de um orifício que precipita a luz na sombra, Goya deve servir-se de um fogo; a mesma, em *O Monge*, quando ele se serve de um pátio; a mesma ainda quando, em *Os Canibais*, o foco de luz é duplo. Ele está no centro de *A Peste*, sob o pretexto de um pátio, como um último sol. Mais do que uma *mise en scène* de mortes, vejo nessas telas e nas que elas vão suscitar, uma sombra que se trata de povoar: o habitante dessa obsedante caverna, é a infelicidade. Assassinato, desastre, flagelo (...). Sem essa sombra, a pintura de Goya não é menos rica, mas ela não é da mesma natureza (...). Um fundo espesso envolve as personagens em vez de destacá-los; ele impõe, por aproximações de cores tão « irracionais » quanto sucessões de acordes musicais, a atmosfera, *não do espetáculo, mas do quadro*, que faz de Goya um de nossos maiores poetas (MALRAUX, 1978, p.110-112).

Em *La condition humaine*, “o emprego dramático da luz” pode ser observado ao longo de todo o episódio concernente à trágica espera da morte pelos feridos no pátio da escola, como na seqüência seguinte:

Os soldados vieram procurar na multidão dois prisioneiros que não podiam erguer-se. Sem dúvida ser queimado vivo dava direito a honras especiais, embora limitadas: transportados numa só padiola, um em cima do outro ou quase, foram despejados à esquerda de Katov; Kyo morto estava deitado à sua direita. No espaço vazio que os separava daqueles que não estavam condenados senão à morte, os soldados se agacharam junto da lanterna. Pouco a pouco, cabeças e olhares recaíram na noite, não voltaram senão raramente àquela luz que no fundo da sala marcava o lugar dos condenados (p. 288-289).

Cabe ressaltar aí o único foco de luz – a lanterna dos soldados –, que ilumina o lugar dos condenados. Poder-se-ia lembrar, a este propósito, o que diz Malraux sobre os efeitos de luz em Rembrandt, sobre a “luz emotiva” desse mestre (SUAREZ, 1974, p.

32), sobre sua sombra que tem “a profundidade da morte” (MALRAUX, 1974, p. 266 apud MOATTI, 1996, p. 66).

Os efeitos sutis e complexos obtidos através do tratamento da luz observam-se igualmente no episódio dramático da doação do cianureto:

A dignidade humana, murmurou Katov (...) Nenhum dos condenados falava mais. Para além da lanterna, na sombra agora completa, sempre o rumor das feridas... Aproximou-se ainda mais de Suan e de seu companheiro. Um dos guardas contava aos outros uma história: cabeças juntas, encontravam-se entre a lanterna e os condenados: estes nem sequer se viam (p. 290).

Deitado de lado, [Katov] quebrou o cianureto em dois. Os guardas encobriam a luz, que os rodeava com uma auréola turva; mas não iam se mexer? Impossível ver o que fosse; esta oferta além de sua vida, Katov a fazia àquela mão quente que pousava sobre ele, nem mesmo a corpos, nem mesmo a vozes (p. 290).

Nesses dois fragmentos, vê-se a progressão da sombra (“a sombra agora completa”): as notações concernentes ao único foco de luz – a lanterna – reforçam a obscuridade (“estes nem sequer se viam”, “Impossível ver o que fosse”, pois a posição dos guardas em relação à lanterna obstruía a passagem da luz). Apenas as silhuetas dos guardas em sentido oposto à luz (contraluz), envolvidos em uma auréola de luz turva se destacam e, sobretudo, rompendo a obscuridade e passando para o primeiro plano da descrição, a mão quente que recebe “esta oferta além de sua vida” de Katov, o cianureto.

Quando Goya pinta *O Três de Maio*, ele coloca no primeiro plano “O homem com os braços levantados, o mártir” (MALRAUX, 1974a, p. 42), iluminado pela enorme lanterna ao chão, no centro. “Olhem bem: ela não ilumina senão ele” (MALRAUX, 1974a, p. 46), comenta Malraux, em la *Tête d’obsidienne*. No quadro que fecha o episódio do pátio da escola, a personagem Katov torna-se, como já se observou justamente, um “Cristo da fraternidade”. Sua santificação final é sugerida sob a forma da silhueta quase sobre-humana que se adivinha na sombra do pátio:

Começou a andar. O silêncio voltou a cair, como um alçapão, apesar dos gemidos. Como antes sobre a parede branca, a lanterna projetava agora a sombra muito negra de Katov sobre as grandes janelas noturnas; caminhava pesadamente, de uma perna para a outra, parado pelas feridas; assim que seu balanceio se aproximou do foco, a silhueta da cabeça se perdeu no teto. Toda a escuridão da sala estava viva, e o seguia com o olhar passo por passo (p. 293).

Se, no *Três de Maio*, a lanterna ilumina, com uma luz intensa e sobrenatural, o homem com os braços erguidos (“Esses braços levantados são crucificações” [MALRAUX, 1974a, appendice]), com a mão direita perfurada, em *La condition humaine* é a lanterna que projeta “a sombra muito negra de Katov sobre as grandes janelas noturnas”. O olhar unânime da “escuridão viva” que acompanha sua marcha ao suplício pode ser visto como o reconhecimento de uma forma de santidade.

Ao final de uma longa reflexão sobre o “emprego dramático da luz”, sobre “a luz e a sombra *imaginários*” nas gravuras de Goya (notadamente na série dos *Desastres da guerra*), em suas telas de pequena dimensão (*O monge*, *Os canibais*, *A peste*, *O pátio dos loucos* (“O hospício em Saragoza”) e sobretudo em *O Três de Maio*, Malraux sublinha: “o equívoco desta vez se dissipa: não se trata da reportagem da guerra, mas de seu poema”. Não poderíamos dizer o mesmo de *La condition humaine*, essa obra que, como os quadros de Goya, é um exemplo privilegiado da “rivalidade do artista e do mundo”?

Referências:

CARDUNER, J. *La création romanesque chez Malraux*. Paris: Nizet, 1968.

GASSIER, Pierre; WILSON, Juliet; LACHENAL, François. *Goya: life and work*. Fribourg: Evergreen, 1994.

LARRAT, Jean-Claude. *Malraux*. Paris: Nathan, 1992.

LARRAT, Jean-Claude. *Malraux théoricien de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

MALRAUX, André. *Le triangle noir. Laclos. Goya. Saint-Just*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Les voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951.

_____. *L'homme précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *Saturne, le destin, l'art et Goya*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974a.

_____. *L'irréel*. Paris: Gallimard, 1974b.

_____. La condition humaine. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1989. v. I. p. 511-761.

_____. *A condição humana*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOATTI, Christiane. Héritage et invention dans la création artistique. In: COLLOQUE GRAND PALAIS. ANDRE MALRAUX, L'HOMME DES UNIVERS, [1.], 1986, Paris. *Actes...* Paris: Comité National André Malraux, 1989. p. 144-152.

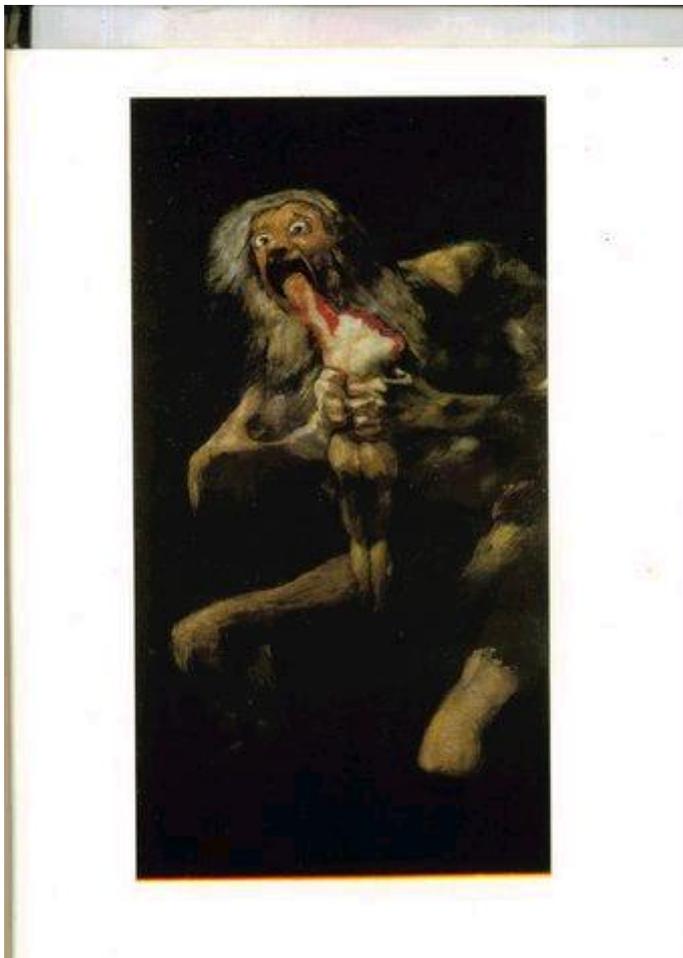
_____. André Malraux: l'influence du Musée Imaginaire sur la conquête d'un style. *Littératures Contemporaines. André Malraux*, Paris, n. 1, p. 53-76, 1996.

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUAREZ, Guy. *Malraux, celui qui vient*. Paris: Stock, 1974.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. de Marion Fleischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

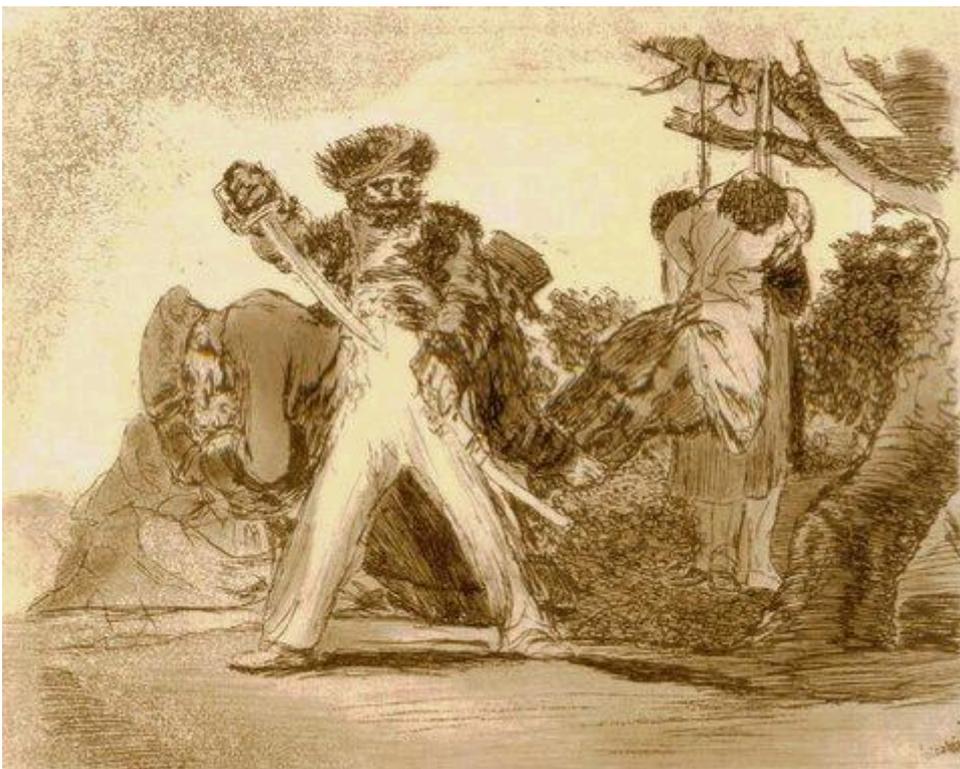
Anexos
(Pinturas de Goya e Rembrandt)



1. Saturno (Goya).



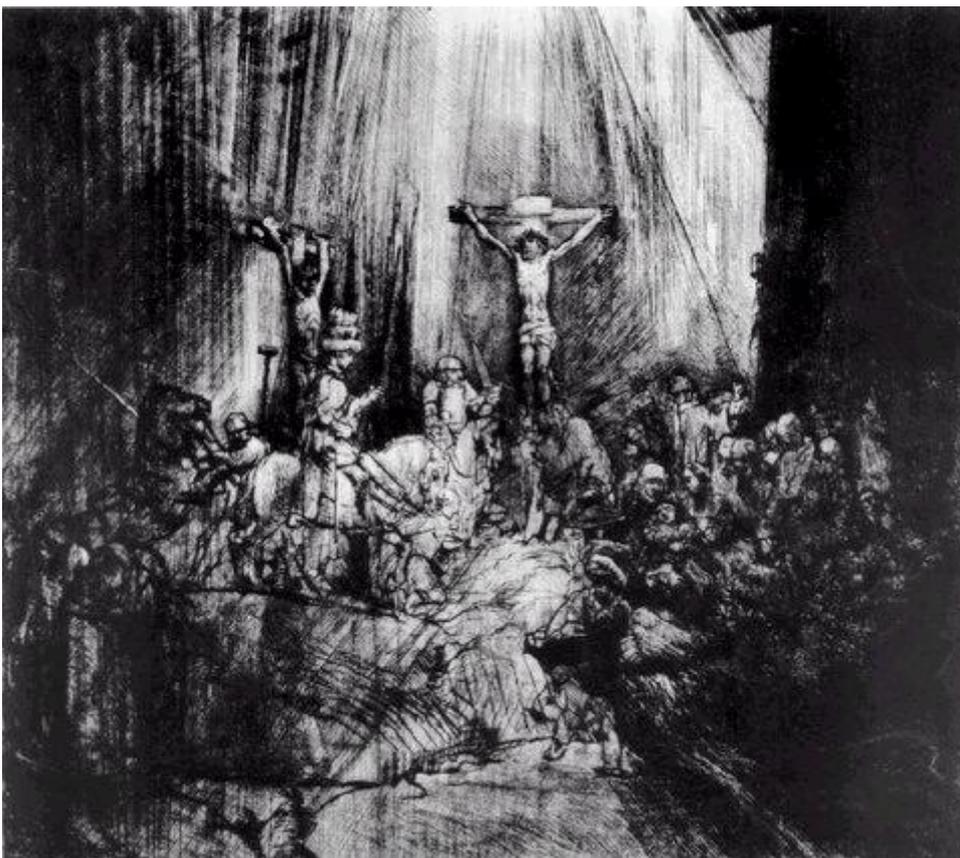
2. Os desastres da Guerra de 36 (Goya).



3. Os desastres da Guerra de 31 (Goya).



4. Os fuzilamentos do Três de Maio (Goya).



5. As três cruzes (Rembrandt).



6. O pátio dos loucos (Goya).



7. Cena de prisão (Goya).



8. Desenho (sem título) (Goya).



9. Caprichos 49. Espectros (Goya).



10. Os canibais (Goya).



11. A peste (Goya).

¹ (MALRAUX, 1951, p. 313).

² (MALRAUX, 1977, p. 158).

³ Todas as páginas citadas entre parênteses remetem a essa obra.

⁴ (MALRAUX, 1978, p. 130).