

# ROBBE-GRILLET, MOREAU E PIRANESÉ

## a encenação do tempo especular

Márcia Arbex  
Universidade Federal de Minas Gerais  
CNPq

### RESUMO

Este ensaio busca revelar em “La chambre secrète”, de Alain Robbe-Grillet, a presença de imagens geradoras do texto de ficção, a partir da distinção entre descrição pictural e literária, da identificação de marcadores da picturalidade, do diálogo intertextual com quadros de Gustave Moreau e gravuras de Piranesi, bem como do entrelaçamento espaciotemporal que observamos no iconotexto.

### PALAVRAS-CHAVE

*Nouveau roman*, descrição, imagem, iconotexto

Quando Alain Robbe-Grillet escreve seu primeiro romance, ele ainda exerce sua profissão de engenheiro agrônomo. Desconhecido no meio intelectual francês e proveniente de uma área não-literária, o autor de *Les gommés* (1953), sua primeira publicação, é recebido pela crítica com hostilidade ou indiferença; apenas Roland Barthes e Jean Cayrol se mostram favoráveis e revelam o caráter inovador de sua escrita. Em 1955, a publicação de *Le voyeur* causa maior polêmica: de um lado, críticos manifestam sua indignação contra “esse livro incompreensível e repugnante”;<sup>1</sup> de outro, o livro recebe elogios de escritores como Maurice Blanchot, Georges Bataille e, novamente, Barthes.

Sua entrada no mundo do cinema tampouco passou despercebida. Após ter escrito o roteiro e os diálogos para o filme de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961) – o qual obtém o *Lion d'or* depois de uma semana de debates do júri e que, mesmo assim, torna-se objeto de críticas severas da parte de intelectuais ligados à revista *Les Temps modernes*, entre outros –, Robbe-Grillet realiza, em 1963, seu primeiro filme como diretor, *L'immortelle*, o qual não obteve grande sucesso comercial, apesar do prêmio Louis Delluc.

Em entrevista de 1978, Alain Robbe-Grillet revela mais um de seus interesses: ele se dedica, também, à pintura.<sup>2</sup> Sem pressupor o que poderá advir dessa nova atividade, constatamos que se trata, sem dúvida, de um artista dotado de, no mínimo, um “triplo dom”, para retomar a expressão de Leo Hoek a respeito de poetas e artistas que exercem

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 317.

<sup>2</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 411.

mais de um talento artístico.<sup>3</sup> Percebe-se ainda que sua fascinação pelas imagens, de modo geral, não é nova.

A aproximação com as artes plásticas se manifestou desde os anos setenta, sobretudo em seus trabalhos em colaboração com artistas tais como Paul Delvaux, Robert Rauschenberg, René Magritte, bem como os fotógrafos Irina Ionesco e David Hamilton, resultando na publicação de álbuns chamados de “picto-romances”.<sup>4</sup>

Não se trata, nesses trabalhos de colaboração, da ilustração do texto pela imagem, ou vice-versa, mas, antes, do trabalho de imaginação “a partir da fabulação fantasmática que a contemplação das representações picturais ou fotográficas desencadeia no escritor”.<sup>5</sup> A imagem é o ponto de partida do processo criativo: “Ao atravessar a exposição retrospectiva de um de seus pintores favoritos, o escritor logo escolhe ali objetos, histórias. As figuras se animam, a repetição de um tema torna-se desenvolvimento diacrônico, o título de um quadro surge como uma senha...”<sup>6</sup>

Assim como nos outros picto-romances, *La belle captive* se destaca pelo efeito de deslocamento entre as imagens de René Magritte e o texto, ou por uma “poética da distorção”,<sup>7</sup> que poderá ser observada também no cinema e nas narrativas de ficção.

Uma releitura dos textos de ficção de Alain Robbe-Grillet, tendo por foco suas relações com as artes, revela que as imagens são muitas vezes o “impulso gerador” do texto e que sua escrita se constrói em diálogo com a obra de artistas tão diversos quanto Gustave Moreau, Eugène Delacroix, René Magritte, Lovis Corinth, entre tantos outros, reais ou fictícios, cujos quadros evocam temas caros ao escritor.

A presença de quadros de pintura na narrativa indicaria ainda, *en abyme*, um projeto de escrita que se instaura desde seus primeiros livros e que se confirma em suas últimas publicações: a escrita como “retomada”. Ler ou reler Alain Robbe-Grillet a partir do evidenciamento da picturalidade do texto possibilita, mais uma vez, considerar essa “diferença irreduzível” do texto e da imagem que se coloca constantemente à prova.

O diálogo entre o legível e o visível passa, em grande parte, pela descrição. Dentre as inúmeras categorias de imagens “colocadas em palavras” – fotografias, quadros de pintura, cartazes, capas de livros e revistas – destacaremos as descrições picturais de quadros reais ou fictícios que integram a narrativa; as referências a pintores por meio da citação nominal ou em epígrafe; ou ainda os trechos em que as referências à arte surgem de maneira alusiva, mas podem ser facilmente identificadas pelo leitor. Inúmeros exemplos poderiam ilustrar como a pintura intervém como ponto de partida para a escrita na obra de Robbe-Grillet.

---

<sup>3</sup> HOEK. A tradução intersemiótica, p. 173.

<sup>4</sup> *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, de 1975, verdadeiro livro de arte que contém gravuras do pintor belga Paul Delvaux. *Traces suspectes en surface*, de 1978, fruto do trabalho de colaboração com o artista norte-americano Robert Rauschenberg, que realizou litografias originais para o livro. Ainda em colaboração, destacaremos os trabalhos realizados em parceria com os fotógrafos David Hamilton, *Rêves de jeunes filles*, de 1971, e Irina Ionesco, *Temple aux miroirs*, de 1977. Em *La belle captive*, de 1976, reproduções de quadros do pintor belga René Magritte dividem o espaço com textos de Robbe-Grillet.

<sup>5</sup> ALLEMAND. *Alain Robbe-Grillet*, p. 119.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET. Texto na contracapa de *La belle captive*.

<sup>7</sup> ALLEMAND. *Alain Robbe-Grillet*, p. 119.

Citaremos apenas um, extraído de *La reprise*, que marca a volta de Robbe-Grillet ao romance, em 2001. Nesse “romance de espionagem” situado em Berlim, o autor introduz a pintura na narrativa através da descrição de cenas eróticas marcadas pelo fetichismo, da evocação de personagens femininos estereotipados, como Gigi, a “intrépida prisioneira”, “heroína de estória em quadrinhos para adultos”, ou ainda como “interessante ninfa” mimando a “reprodução viva de obras de arte mais ou menos célebres: *O cântaro quebrado* de Greuze (mas com menos roupa), *A isca* de Edouard Manneret, *A cativa encadeada* de Fernand Cormon [...]”.<sup>8</sup>

Os jogos especulares com a imagem são, portanto, bastante recorrentes para serem considerados minoritários, ou passageiros. Se, de um lado, o autor considera a idéia de estabelecer “paralelos entre as artes” um tanto “antipática”, por acreditar que as matérias trabalhadas são muito diferentes para legitimar a pertinência das correspondências, de outro lado ele reconhece a existência de possíveis relações, trocas e piscadelas, referências ou jogos especulares entre um texto e uma imagem.<sup>9</sup>

O texto “*La chambre secrète*” (A câmara secreta), a última de suas breves narrativas de *Instantanés* (1962),<sup>10</sup> é um exemplo fascinante de articulação entre texto e imagem. É a partir deste que nos propomos interrogar o que está em jogo quanto ao visível na escrita de Alain Robbe-Grillet.

## O ICONOTEXTO E OS MARCADORES DA PICTURALIDADE

A referência à pintura orientalista e a artistas do século XIX, a presença do personagem feminino estereotipado – fantasma freqüente do narrador-*voyeur* – instalado no cenário teatral de um crime, são marcas da narrativa “*La chambre secrète*”. É ao artista Gustave Moreau que o escritor Robbe-Grillet dedica o texto, em epígrafe, indicando indiretamente o jogo especular com a pintura.

Em *Le voyageur* (O viajante), o autor confirma nossa hipótese, ao revelar a dupla origem do texto. Bernard Dufour, artista contemporâneo, pede a Robbe-Grillet que descreva uma tela de pintura; este decide, então, atender ao pedido prestando uma homenagem a Gustave Moreau (1826-1898), mas não necessariamente retomando um de seus quadros reais, mas descrevendo um quadro imaginário. Por outro lado, diz Robbe-Grillet, poderia ser também um “cenário de Piranesi com personagens da escola de Fontainebleau”.<sup>11</sup>

Vemos claramente que a noção de descrição coloca-se no cerne do processo criativo, e a noção de iconotexto parece-nos pertinente para tratar da ampla “descrição pictural” que constitui “*La chambre secrète*”. Antes, porém, façamos uma breve referência à ecfraze, no intuito de demonstrar o quanto a descrição pictural se distancia desse modelo.

O termo ecfraze, do grego *ékphrasis*, proveniente da retórica clássica, convencionalmente pode designar “a descrição literária (seja integrada ou não em uma narrativa) de uma obra de arte real ou imaginária – pintura, tapeçaria, arquitetura, baixo-relevo, etc. – que determinado personagem encontra na ficção”. Nesse sentido, trata-se

<sup>8</sup> ROBBE-GRILLET. *La reprise*, p. 103.

<sup>9</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 411.

<sup>10</sup> A respeito das outras narrativas de *Instantanés*, cf. CLÜVER. Seeing through the camera lens.

<sup>11</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 411.

de um trecho “destacável” (*détachable*), a parte que descreve artisticamente um objeto já constituído em obra de arte e que possui valor autônomo, independente, em que se inscreve um tipo de “metalinguagem incorporada (uma mise en abyme da obra de arte)”.<sup>12</sup>

O *nouveau roman* dos anos 70, como observa Hamon, generaliza o procedimento da escrita em “segundo grau”, utilizando de preferência objetos já constituídos em obra de arte descritiva, mas “tornando muitas vezes impossível de decidir se o texto descreve ‘diretamente’ um referente qualquer ou se ele evoca um quadro ou cartaz representando um referente”.<sup>13</sup> É o que observamos já em “A câmara secreta”. Altamente impregnada de picturalidade, a narrativa distancia-se da descrição literária em que “o texto emoldura a descrição de uma pintura, fiel nisso à sua função mimética e a seu modelo referencial”.<sup>14</sup> Os sinais auto-referenciais ou metalingüísticos que permitem a demarcação de um fragmento descritivo não podem ser identificados com clareza em nosso exemplo.

Assim, os marcadores de abertura e fechamento que permitem ao leitor identificar, sem hesitação, o início e o fim de uma descrição não estão evidentes em “La chambre secrète”. Não há janela que “recorte” o espaço e o institua como “quadro”; não se observa a presença de um personagem em posição de *voyeur* contemplando a cena; tampouco há “interrupção” da narrativa para surgimento da descrição, como uma moldura enquadrando a tela.

O iconotexto, por sua vez, por estar situado entre imagem e texto, possui estatuto dialógico e caracteriza-se por sua heterogeneidade fundamental. É definido como a “presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”.<sup>15</sup>

Com efeito, nenhuma imagem visível acompanha o texto “La chambre secrète”; o diálogo com a imagem é extratextual, ou seja, a imagem está fora do texto e o antecede, tem primazia sobre ele.<sup>16</sup> Podemos dizer ainda que se trata de uma relação *in absentia*, em que há ausência material da imagem que o texto evoca: “as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível”.<sup>17</sup> Convocadas pelo texto, as imagens produzem um efeito, elas se reagrupam para construir um espaço imaginário como pano de fundo da leitura.

Acrescenta-se ao efeito de imagem o “efeito de leitura”. Ao recorrer à “arte do empréstimo e da citação na forma de interpicturalidade citacional ou alusiva”, o texto faz com que o leitor tenha “a sensação do *déjà vu* ao ler uma descrição que parece evocar fielmente um quadro célebre”.<sup>18</sup> Dentro de uma perspectiva da recepção, a

---

<sup>12</sup> HAMON, *La description littéraire*, p. 8. O uso do termo da retórica clássica tem sido re-examinado e o conceito foi ampliado em décadas recentes. A esse respeito, veja CLÜVER. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis.

<sup>13</sup> HAMON. *Du descriptif*, p. 65.

<sup>14</sup> LOUVEL. A descrição “pictural”, p. 481.

<sup>15</sup> LOUVEL. A descrição “pictural”, p. 489.

<sup>16</sup> Sobre o assunto, cf. HOEK. A transposição intersemiótica.

<sup>17</sup> VOUILLOUX. *La peinture dans le texte*, p. 17.

<sup>18</sup> LOUVEL. *Texte/Image*, p.156. Robbe-Grillet relata em *Le voyageur* (p. 411) que, na ocasião da publicação de “La chambre secrète”, amadores e admiradores da obra de Moreau lhe escreveram perguntando onde se encontrava o desenho descrito no texto, já que estavam persuadidos de que ele existia de fato em alguma coleção particular.

presença do iconotexto implica as operações de *diálogo*, *tradução* e de *transação* (*transaction*) que se efetuam a partir da confrontação de duas mídias, resultando em uma oscilação jamais totalmente estabilizada, em um “movimento perpétuo entre ver e ler, que produzem essas ondas do visível que não param de perturbar a superfície do legível”.<sup>19</sup>

Através de indícios dispersos deixados pelo texto – marcadores da picturalidade –, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “evocado como um fantasma visual”, como se “um estrato de sentido e de ficção” se tivesse intercalado “entre o quadro e sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente”.<sup>20</sup> Elementos metapicturais apresentados no texto ou no peritexto criam o “efeito de imagem” e advertem o leitor da presença do iconotexto: são enunciados referenciais (nomes e descrições) ou alusivos que o leitor tentará decifrar através da rede intertextual que se forma.

## MOREAU E PIRANESI: AS IMAGENS GERADORAS

A menção ao pintor Gustave Moreau, logo após o título, constitui primeiramente, e de imediato, um indicador da picturalidade possível do texto “La chambre secrète”, uma vez que direciona a leitura comparativa: o leitor passa a recorrer às imagens mentais que tem do famoso pintor de Salomé ou às célebres transposições feitas por J.-K. Huysmans em *À rebours* (Às avessas, 1884), que poderão lhe servir de guia ou como pano de fundo da leitura.

Em seguida, nas primeiras linhas, é notória a presença de um léxico especializado relacionado à cor, às formas, à luz, à textura e aos volumes, os quais constituem importantes marcadores da picturalidade:

É de início uma mancha vermelha, de um vermelho vivo, mas escuro, de sombras quase negras. Ela forma uma rosácea irregular, de contornos nítidos, que se espalha pelos lados em largos escorrimentos desiguais, dividindo-se e diminuindo em seguida até tornarem-se simples filetes sinuosos. O conjunto se destaca sobre a palidez de uma superfície lisa, arredondada, fosca e, ao mesmo tempo, como que nacarada, um semiglobo ligado pelas curvas suaves a uma extensão de mesmo tom pálido – brancura atenuada pela sombra do lugar: solitária, porão, ou catedral – resplandecente de um clarão difuso na penumbra.<sup>21</sup>

A descrição inicial parte do detalhe visto tão de perto que não remete a nenhum referente, não representa nada, a não ser a própria substância da pintura, sua matéria: uma mancha colorida que desenha linhas sinuosas em uma superfície sobre a qual incide uma luz. A superfície inicialmente evocada toma forma, adquire volume e constitui-se em corpo.

É um corpo de mulher de formas plenas, mas sem peso, inteiramente nu, deitado sobre as costas, o busto meio levantado pelas espessas almofadas esparramadas pelo chão recoberto de tapetes com desenhos orientais. A cintura é bem fina, o pescoço esguio, curvado de lado, a cabeça caída para trás numa região mais escura onde se vislumbram, entretanto, os traços da face, a boca entreaberta, os grandes olhos abertos brilhando num esplendor fixo, e a massa de cabelos longos, negros, ondulações derramadas em desalinho bem composto sobre um

<sup>19</sup> LOUVEL. *Texte/Image*, p. 147.

<sup>20</sup> LOUVEL. *Texte/Image*, p. 156.

<sup>21</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 97. As traduções do texto “La chambre secrète” foram realizadas no âmbito do projeto *A Arte na arte: o diálogo entre a literatura e as artes visuais*, coordenado pela autora deste artigo, com participação de Daniela Guedes, bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq).

tecido com pregas grossas, um veludo talvez, sobre o qual repousavam também o braço e o ombro.<sup>22</sup>

Destaca-se o contraste entre, de um lado, a brancura da nudez e, de outro, o negro dos cabelos longos e ondulados, as cores sombrias como o vermelho da mancha de sangue, o violeta escuro, o azul e o marrom das almofadas, veludos e tapetes orientais, todos contribuindo para o efeito dramático a ser produzido:

É um veludo de uma só cor, violeta escuro, ou que parece tal sob essa iluminação. Mas o violeta, o castanho-escuro, o azul, parecem também dominar as cores das almofadas – cujo tecido de veludo não oculta mais que uma pequena parte e que passa, adiante, mais baixo, largamente sobre o busto e sob o corte – assim como nos desenhos orientais dos tapetes sobre o chão. Mais distante, essas mesmas cores se encontram ainda na própria pedra do piso e das colunas, os arcos das abóbadas, a escada, as superfícies mais incertas onde se perdem os limites da sala.<sup>23</sup>

O efeito *chiaro-oscuro* surge do contraste do espaço descrito – ambiente sombrio que mal se pode definir (“solitária, porão, ou catedral”) –, cujas dimensões consideráveis impedem de ver seus limites, e a luz “resplandecente de um clarão difuso” incidindo sobre a pele pálida, mas cuja origem não pode ser detectada, deixando supor que “é o próprio corpo leitoso que parece iluminar a cena”, como em *Jupiter et Sémélé* (1895) (Fig. 1), de Gustave Moreau, que tem também em comum com a descrição a posição do corpo feminino, o olhar em êxtase, a posição da ferida (Fig. 1).



Fig. 1: Gustave Moreau (1826-1898), *Jupiter et Sémélé*, 1895. Óleo sobre tela, 2,12 x 1,18 m. Paris: Museu Gustave Moreau. (detalhe)

Consagrado por Huysmans, que o descreve como um artista “abismado no êxtase, [que] vê resplandecer visões feéricas, as sangrentas apoteoses de outros tempos”;<sup>24</sup> admirado também por Mallarmé e André Breton, Gustave Moreau pratica sua pintura lentamente, retomando (como Robbe-Grillet) os mesmos temas, multiplicando-os em esboços em que a liberdade das pinceladas e as cores são combinadas com um efeito claro-escuro à maneira de Rembrandt.

<sup>22</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 99-100.

<sup>23</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 99-100.

<sup>24</sup> *Apud* LACAMBRE; MATHIEU. *Le Musée Gustave Moreau*, p. 33.

A personagem feminina, em Gustave Moreau, é impregnada de orientalismo. Representada como Esfinge, Cleópatra, Dalila, Salomé ou Messalina, ela surge sob os traços de uma beleza fria, “branca”, nua ou coberta de jóias. Quando representada pura e casta, ela está protegida por grifos ou é prisioneira de alguma gruta, logo inacessível.<sup>25</sup>

Assim como nas telas de Moreau em que a pincelada rápida cria um efeito de “inacabado”, de difuso sobre o qual vem se sobrepor um fino desenho detalhado em filigrana, e que demandam do espectador operações de aproximação e distanciamento, o texto de Alain Robbe-Grillet também pede a alternância do “ver de perto/ver de longe”: inicia-se com o detalhe (o efeito “zoom” na mancha vermelha) para, em seguida, e progressivamente, dar a ver o conjunto: os seios, o corpo, o cenário.

Notações espaciais e indicações de enquadramento colaboram para a instalação desse cenário e instituem a descrição enquanto “*mise en scène*”:<sup>26</sup>

Mais além, o espaço é ocupado pelas armações cilíndricas das colunas que se multiplicam e desaparecem progressivamente em direção às profundezas, onde se distingue o início de uma vasta escada de pedra que sobe girando um pouco, cada vez mais estreita à medida que se eleva rumo às altas abóbadas, em meio as quais desaparece.<sup>27</sup>

São referências alusivas às catedrais e templos representados em filigrana em certas telas de Gustave Moreau<sup>28</sup> (Fig. 2), mas principalmente às gravuras que compõem o *Carceri d'invenzione* (1749-1761; Fig. 4 e 4), prisões imaginárias do italiano Giambattista Piranesi (1720-1778), caracterizadas por uma atmosfera sombria, inquietante, onde se distingue todo um maquinário sinistro: correntes, cordas, rodas e troncos, que evocam instrumentos de tortura ou de algum suplício. Nas gravuras que compõem os *Carceri*, encontramos ainda escadarias dispersas e confusas, janelas com grades, passarelas atravessando a arquitetura monumental, todos os elementos que prenunciam o ritual teatralizado de um crime, diante do qual é colocado o leitor/espectador da “Câmara secreta”.



Fig. 2: Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876. Óleo sobre tela, 1,42 x 1,03 m. Paris: Museu Gustave Moreau.

<sup>25</sup> MATHIEU. *Le Musée Gustave Moreau*, p. 30.

<sup>26</sup> HAMON. *Du descriptif*, p. 69.

<sup>27</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 98.

<sup>28</sup> Cf. *L'apparition* (1876), *Salomé dansant* (1876), *Les prétendants* (1852), *Esclaves jetés aux murènes* (1850).

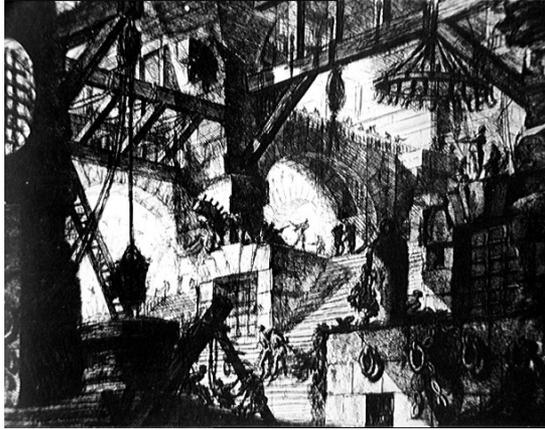


Fig. 3



Fig. 4

Fig. 3 e 4: Giambattista Piranesi (1720-1778), *Carceri d'invenzione*, 1749-1761. (detalhes)

A alusão à “arte de representar” e as indicações precisas de distância e posicionamento dos elementos no espaço também constituem fortes marcadores que contribuem para a impregnação pictural do texto:

Sozinho, *no primeiro plano*, ligeiramente iluminado, o corpo estendido [...].

O braço está quase na sombra, a mão unicamente *recebe bastante luz* para que os dedos finos, afastados, sejam *nitidamente visíveis* contra a base arredondada da coluna de pedra.

Acontece o mesmo, ainda *no primeiro plano*, *mas do outro lado*, por uma corrente semelhante, se bem que um pouco menos grossa, que prende diretamente o tornozelo, dando duas vezes a volta e imobilizando-o contra uma forte argola selada ao chão. *Aproximadamente um metro atrás*, ou pouco mais, o pé direito encontra-se acorrentado de maneira idêntica. Mas é o esquerdo e sua corrente que são *representados com mais precisão*.

O pé é pequeno, delicado, *modelado com fineza*.<sup>29</sup>

Considerando a referência feita por Robbe-Grillet aos “personagens da escola de Fontainebleau”, mencionada anteriormente, podemos aproximar a cena descrita do gênero do retrato erótico, característico desta escola, que, “seguindo os parâmetros dos pintores italianos do Renascimento, recorre à mitologia e à história para um processo de idealização das figuras representadas, em contextos poéticos ou alegóricos que tipificam tais figuras.”<sup>30</sup>

Pode-se observar, ainda, a utilização icônica de certos signos tipográficos, em especial o desenho do S e o do V:

O amplo mantô jogado apressadamente sobre seus ombros, e preso pela mão à altura da cintura, foi arrastado pela rotação rápida produzida pelo movimento da cabeça e do tronco em direção oposta à inicial, uma aba do tecido erguendo-se no ar como sob o

<sup>29</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 98-105 (grifo nosso).

<sup>30</sup> MELLO. *A literatura francesa e a pintura*, p. 66.

feito de uma rajada de vento; a borda do mantô que se enrola sobre si mesma, em um S bastante frouxo, deixa ver o forro de seda vermelha com bordados em ouro.<sup>31</sup>

Três ou quatro veios [do sangue coagulado] chegaram até o fundo da virilha e se juntaram em um traço sinuoso que se une à ponta do V formado pelas pernas abertas, e se perdem no pêlo escuro.<sup>32</sup>

O mesmo desenho do S, de forma mais alusiva, contudo, surge ainda nos elos que mantêm a prisioneira acorrentada às colunas, em seus cabelos ondulados e dispersos, nas volutas e espirais da fumaça do defumador, na escadaria em forma helicoidal.<sup>33</sup>

A legibilidade do iconotexto é garantida pela introdução estratégica do pantônimo “tela” – termo regente da descrição – ao final da narrativa:

Perto do corpo cuja ferida está coagulada, cujo brilho já se atenua, a leve fumaça do defumador desenha no ar calmo volutas complicadas: é, primeiro, uma espiral virada para a esquerda que se ergue em seguida e ganha um pouco de altura, depois volta ao eixo de seu ponto de partida, ultrapassando-o até mesmo à direita, volta de novo no outro sentido, para retornar mais uma vez, traçando assim uma sinusóide irregular, cada vez mais fraca, que sobe, verticalmente, para o alto da tela.<sup>34</sup>

A posição conclusiva dos termos “para o alto da tela”, realiza o fechamento da descrição apontando claramente para sua natureza pictural. De acordo com Philippe Hamon, quanto mais o pantônimo é adiado para o fim do enunciado descritivo, mais a leitura tende a se tornar uma busca de sentido, de informação, assimilando a descrição a uma narrativa de suspense ou de adivinhação.<sup>35</sup> Em “La chambre secrète”, portanto, a menção literal da “tela”, precedida pelo desenho esboçado pelas volutas da fumaça do defumador, focalizam o sentido global do sistema descritivo e se configura como resposta a uma indagação colocada desde o início do texto.

A descrição pictural, ou iconotexto, constitui-se, portanto, tanto de marcadores picturais precisos e claramente indicados no texto quanto de referências mais alusivas que induzem à leitura intericônica. Por sua heterogeneidade fundamental e seu movimento oscilatório, coloca-se no limite pouco nítido entre a descrição congelada da cena (erótica) e o quadro-vivo, entre a encenação minuciosa do ritual de um crime e o delírio onírico atemporal, rico em detalhes plásticos. Essa alternância do movimento e da imobilidade da cena descrita se traduzirá ainda no entrelaçamento temporal e espacial dos “planos” breves e descontínuos, como veremos a seguir.

<sup>31</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 102.

<sup>32</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 107.

<sup>33</sup> Em *Le voyeur*, identificou-se a figura matemática do infinito (o oito na horizontal), representada pelas volutas desenhadas pela fumaça do cigarro, pela trajetória das gaivotas, pelos movimentos de uma hélice, pelo rolo de barbante, pelas marcas deixadas pela argola de metal, em que o personagem Mathias vê, a cada instante, o signo do entrelaçamento das referências temporais do qual ele é a vítima, de certa forma. (ALLEMAND. *Alain Robbe-Grillet*, p. 64.)

<sup>34</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 109.

<sup>35</sup> Cf. HAMON. *Du descriptif*, p. 140.

## ENTRELAÇAMENTO TEMPORAL E ESPACIAL: O “TEMPO-DO-ESPELHO”

A descrição em Robbe-Grillet foi amplamente analisada por Barthes. Qualificando-a de literatura “objetiva”,<sup>36</sup> devido à “promoção do visual” operada pelo autor e ao caráter “antológico” e exaustivo da descrição, Barthes, naquele momento, elege a visão como “ordem única de captação” do real e evidencia a “natureza ótica do objeto” em Robbe-Grillet. Destituído de profundidade e de substância, o objeto em Robbe-Grillet teria a função de um “itinerário visual”, a de um “percurso ótico”, uma vez que a descrição “transforma o utensílio em espaço” e destrói o objeto em sua acepção clássica.

O reconhecimento por Barthes do “recurso tirânico à visão” o conduz à utilização de metáforas da pintura em diversos momentos de sua análise, aproximando a linguagem de Robbe-Grillet da pintura, como no trecho que se segue: “a linguagem, diz ele, [...] tem o papel de ‘pintar’ o objeto, isto é, acariciá-lo, depositar aos poucos ao longo de seu espaço toda uma cadeia de nomes progressivos, sem que nenhum o esgote”. A comparação explícita com a pintura, mesmo que com “reservas”, surge na análise da relação tempo-espaço: por ter abandonado a qualificação substancial do espaço e ter proposto uma leitura simultânea dos planos figurativos, a pintura moderna pode ser aproximada da descrição de Robbe-Grillet que, esta, visa “inserir o objeto numa dialética do espaço” e situar com minúcias o objeto através de uma proliferação de planos. Se na descrição clássica o quadro sempre é espetáculo imóvel em torno do qual o olhar do espectador circula, na descrição moderna acontece o inverso, pelo menos na pintura: ela “fixa o *voyeur* em seu lugar e desloca o espetáculo, ajusta-o em vários tempos à sua visão”.<sup>37</sup>

De início, em “A câmara secreta”, a utilização do presente imprime à cena seu caráter de imediatismo, sua imobilidade: a mancha vermelha *está* estagnada e forma o desenho acabado de uma “rosácea irregular”; o corpo, “matéria sem vida”, não se move e o cenário de arquitetura imponente *está* vazio. A repetição de “*c’est*” em início de parágrafo, tendo por função designar algo e introduzir nomes ou equivalentes, também reforça o congelamento de cada uma das cenas como se fosse um “instantâneo” (lembrando o título da coletânea) ou “como se fossem um quadro”: “É de início uma mancha vermelha [...]”; “É um corpo de mulher [...]”; “É difícil precisar as dimensões desta sala [...]”.

O deslocamento temporal ocorre no momento em que o presente se transforma em passado, o homem que se afastava da cena e atingia os últimos degraus da escadaria, no início da narrativa, encontra-se, algumas linhas mais adiante, “nos primeiros degraus da escada que começa a subir”, indicando o retroceder do tempo:

O homem já se afastou de alguns passos. Ele está agora nos primeiros degraus da escada que começa a subir. [...] Mas o homem não olha para esse lado, onde seus passos contudo o conduzirão; o pé esquerdo sobre o segundo degrau e já posto o direito sobre o terceiro, joelho flexionado, ele se voltou para contemplar uma última vez o espetáculo.<sup>38</sup>

O movimento atribuído ao personagem e a mudança no tempo verbal introduzem a temporalidade na narrativa, aproximando-a da hipotipose. O espetáculo que o homem

<sup>36</sup> BARTHES. *Littérature objective*, p. 29-40.

<sup>37</sup> BARTHES. *Littérature objective*, p. 34.

<sup>38</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 101-102.

contempla ao voltar-se para trás é o do crime que, imagina-se, ele acaba de cometer. Seu olhar designa a direção da vítima e indica, ao mesmo tempo, a trajetória “à rebours” do texto, ou seja, a ruptura com o tempo linear da narrativa que, ela também, volta-se para a descrição do corpo sacrificado que jaz sobre as almofadas de veludo, preso por correntes metálicas às colunas ao seu redor. Vários “quadros”, no sentido de cena de caráter pictural, se seguem, mostrando em seqüência invertida, como em *flash-back*, a ordem dos acontecimentos:

O homem ainda está meio debruçado sobre ela, de pé a um metro de distância. Ele contempla seu rosto perturbado, os olhos sombrios ampliados pela maquiagem, a boca aberta como se estivesse disposta a gritar. A posição do homem deixa ver de sua própria figura apenas um vago perfil, mas que imaginamos tomado por uma exaltação violenta apesar da atitude rígida, do silêncio, da imobilidade. As costas estão um pouco arqueadas. [...]

Essa silhueta maciça esconde em grande parte a carne nua onde a mancha vermelha, que se espalhou sobre o seio, escorre em longos filetes que se ramificam, amenizando-se sobre o fundo pálido do colo e de todo o lado.<sup>39</sup>

No “quadro” seguinte, o assassino está próximo a sua vítima, debruçado sobre ela, surpreendido no instante mesmo que antecede seu ato: “Eis, agora, a carne ainda intacta”. O ato, em si, é ocultado. Da imobilidade da cena inicialmente descrita e fixada em sua “moldura”, passamos a uma cena em movimento em que a cabeça da mulher se agita e se debate:

a boca da moça se abre e se torce, enquanto a carne cede, o sangue esguicha sobre a pele tenra, crispada, os olhos negros sabiamente maquiados aumentam-se exageradamente, a boca se abre ainda mais, a cabeça se vira para a direita e a esquerda com violência, uma última vez, depois mais levemente, para finalmente recuar e se imobilizar, na massa de cabelos negros espalhados sobre o veludo.<sup>40</sup>

O homem que se encontrava nos primeiros degraus da escadaria, pronto para escapar do local de seu crime, no início desse trecho narrativo, volta a ocupar seu lugar próximo à porta de saída, deixando o cenário completamente vazio novamente, a não ser pelo corpo da mulher “cuja ferida está coagulada, cujo brilho já se atenua [...]”.

Passado, presente e futuro alternam-se numa seqüência próxima às alucinações ou à atividade onírica, caracterizando algo próximo ao “tempo ovóide (ou esquecido)” ou “tempo-do-espelho” que Barthes identificou em *Les gommages*.<sup>41</sup> Descrita de maneira não-linear, perturbando a ordem cronológica e as relações de causa e efeito, a cena “se forma” através de uma proliferação de planos, o espetáculo é deslocado e fragmentado no tempo e no espaço em que se insere. A afirmação de Maurice Blanchot a propósito do tempo, em *Le voyeur*, parece se aplicar também à “Câmara secreta”:

Podemos dizer que o tempo, disperso por uma secreta catástrofe interior, deixa segmentos de futuro surgir através do presente ou entrar em comunicação livre com o passado. O tempo sonhado, o tempo rememorado, o tempo que poderia ter sido, o futuro enfim se transformam incessantemente na presença iluminadora do espaço.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 106-107.

<sup>40</sup> ROBBE-GRILLET. *La chambre secrète*, p. 107-108.

<sup>41</sup> BARTHES. *Littérature objective*, p. 38.

<sup>42</sup> BLANCHOT. *La clarté romanesque*, p. 238-239.

A reconstituição cronológica do crime em “A câmara secreta” se torna fragmentada, os acontecimentos são descontínuos. Assim, a narrativa se resolve como a conjunção de uma cena descrita no instante em que é contemplada e da intervenção de um fantasma, de uma projeção da imaginação ou até mesmo uma alucinação, que vem se intercalar “objetivamente” na narrativa, perturbando a percepção espaciotemporal e tendendo a uma simultaneidade dos acontecimentos narrados. Simultaneidade que se encontra também no quadro de pintura, como indica Blanchot:

Se o passado, o futuro, o que está à frente, atrás, tendem em sua narrativa a se depositar sobre a superfície lisa do presente, através de um jogo de perspectivas e aproximações sutil e calculado, é para obedecer à exigência do espaço sem sombra e sem espessura, onde tudo deve se desenrolar – a fim de tudo descrever –, como na simultaneidade de um quadro, através dessa metamorfose do tempo em espaço [...].<sup>43</sup>

“Moldura” e “tela” estão intimamente ligadas em “A câmara secreta”. A descrição inicia-se com um “quase nada”, um fragmento (“É de início uma mancha vermelha...”), ao invés de fornecer uma vista do conjunto, situar as principais linhas do cenário no qual os personagens irão se deslocar. A partir desse ponto ínfimo e informe, a descrição “inventa linhas, planos, uma arquitetura”,<sup>44</sup> dos quais os personagens fazem parte enquanto superfícies, numa transição quase imperceptível.

Narração e descrição estão imbricadas de tal maneira que não é possível distingui-las, separar a anedota de seu contexto. As seqüências não têm continuidade e não seguem uma progressão lógica; a descontinuidade se instaura para romper com as noções espaciotemporais da narrativa e dar a ver a fabulação fantasmática inspirada pelas imagens de Gustave Moreau e de Piranesi.

Nota-se aqui como o texto de ficção pode ser “gerado” pela imagem, ou por imagens, e distanciar-se da relação puramente ilustrativa, descritiva, confirmando a afirmação de que “gerado pela imagem, o texto (de ficção) não fala sobre/ a propósito da imagem. Ele fala a partir, logo, à distância, da imagem. E é desse e nesse distanciamento que ele se constitui como tal e encontra sua justificação.”<sup>45</sup>

Robbe-Grillet já sinalizava o papel de “impulso gerador” das imagens de Magritte, em *La belle captive*, bem como o distanciamento como fator produtor de sentido.<sup>46</sup> A escolha de imagens de Moreau e de Piranesi como “impulso gerador” mostra que, para o autor, o que está em jogo é justamente o que está “entre” a escrita e imagem, é o percurso, a trajetória das imagens ao texto através da qual outras imagens de ordem subjetiva ou fantasmática vêm se sobrepor ou justapor, como em um jogo de espelhos. “Criador por sua vez de um itinerário”, diz Robbe-Grillet, o leitor-espectador “é convidado a tomar parte [...] nessa circulação do sentido entre as organizações moventes da frase que dá a ver e do quadro que narra”.<sup>47</sup> 

<sup>43</sup> BLANCHOT. *La clarté romanesque*, p. 223.

<sup>44</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 79.

<sup>45</sup> MOURIER-CASILE; MONCOND'HUY. *L'image génératrice de textes de fiction*, p. 4.

<sup>46</sup> “[...] tendo inicialmente aceito as imagens como impulso gerador, é em seguida a distância variável entre elas e o texto – às vezes também a relação metonímica ou mesmo a oposição – que se torna o principal parâmetro do jogo.” ROBBE-GRILLET. *La belle captive*.

<sup>47</sup> ROBBE-GRILLET, *La belle captive*.

## RÉSUMÉ

Ce travail vise révéler la présence d'images génératrices du texte de fiction, dans « La chambre secrète », d'Alain Robbe-Grillet, à travers la distinction entre description picturale et littéraire, l'identification de marqueurs de la picturalité, le dialogue intertextuel qui s'établit avec les toiles de Gustave Moreau et les gravures de Piranèse, de même que l'entrelacement spatio-temporel que l'on observe dans l'iconotexte.

## MOTS-CLÉS

*Nouveau roman*, description, image, iconotexte

## REFERÊNCIAS

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- BARTHES, Roland. Littérature objective. In: BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964, p. 29-40.
- BLANCHOT, Maurice. La clarté romanesque. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- CLÜVER, Claus. Seeing Through the Camera Lens: Photo-Realism and Alain Robbe-Grillet's *Instantanés*. In: OLSSON, Bernt; OLSSON, Jan; LUND, Hans (Org.). *I musernas sällskap: Konstarter och deras relationer*. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19. 10. 1992. Lund: Wiken, 1992, p. 200-234.
- CLÜVER, Claus. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: Free University Press, 1998, p. 35-52.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HAMON, Philippe (Org.). *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1993.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 167-189.
- LACAMBRE, Geneviève; MATHIEU, Pierre-Louis. *Le Musée Gustave Moreau*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras da UFMG, p. 191-220.
- MELLO, Celina M. Moreira de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.
- MOURIER-CASILE, Pascaline; MONCOND'HUY, Dominique (Org.). *L'image génératrice de textes de fiction*. Paris: La Licorne, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. La chambre secrète. In: ROBBE-GRILLET, A. *Instantanés*. Paris: Minuit, 1962, p. 95-109.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le voyageur: Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Paris: Christian Bourgeois, 2001.

ROBBE-GRILLET, Alain. *La belle captive*. Lausanne, Paris: La bibliothèque des arts, 1976.

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte: XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: CNRS Éditions, 1994.