

Revista dos Encontros Literários Moreira Campos

Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará

Acervo do Escritor Cearense

<http://encontrosliterarios.ufc.br/>



A VISUALIDADE NO CONTO DE MOREIRA CAMPOS

José Leite de Oliveira Junior

A obra de Moreira Campos, por suas qualidades estilísticas, tem convidado a crítica literária a investigar os processos que inserem o autor dentre os que melhor produziram na arte do conto. E desde já destaco o conto sem desmerecer, por exemplo, o poema e crônica legadas por ele.

Motiva o presente trabalho um desses traços que delineiam o perfil estilístico do contista Moreira Campos, qual seja, a qualidade pictórica de sua obra em prosa.

A bem do entendimento, considero como qualidade pictórica o apelo às referências visuais, podendo se manifestar mais ou menos explicitamente pelo emprego do léxico comum às artes visuais ou mesmo pela composição análoga àquela usada nas artes plásticas, sobretudo quando a descrição é usada como estratégia discursiva.

A relação entre literatura e a pintura, vale ressaltar, constitui um dos mais antigos ramos da investigação literária. O assunto não passou despercebido desde Platão, mantendo-se fértil até a atualidade. A *Arte Poética* de Horácio, por exemplo, é introduzida por uma analogia entre a pintura e a literatura. Séculos depois, Leonardo da Vinci tirou o pintor da condição de simples artesão, elevando-o à intelectualidade justamente por entender que a pintura também é um texto (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 12-13) .

Voltando ao conto de Moreira Campos, feita uma revisão bibliográfica, verifiquei dois títulos da fortuna crítica sobre a obra do contista que julgo essenciais, pela abrangência e aprofundamento a que chegaram no que tange à estilística. O primeiro é *O discurso literário de Moreira Campos*, de José Lemos Monteiro (1980), e o segundo é *Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem*, de José Batista de Lima (1993). Em ambos, as qualidades pictóricas são consideradas como um dos traços mais relevantes do conto de Moreira Campos.

Já nas primeiras páginas, Monteiro (1980, p.10) faz considerações sobre as transformações do

conto contemporâneo, segundo ele marcado pela brevidade e esgotamento da trama narrativa, valendo ressaltar que este crítico, o primeiro a produzir uma análise exaustiva sobre o conto de Moreira Campos, reconheceu a ênfase na visualidade como marca estilística significativa a investigar. Para Monteiro, a narrativa contemporânea tende a abreviar o enredo, havendo, em compensação, “ênfase no processo descritivo”. Para ele, “O que mais importa talvez é a impressão nítida, a imagem cinético-visual transmitida por inteiro à mente do leitor”. E tal seria o significado da imagem, que esta “se alça à categoria de símbolo”.

Monteiro (1980, p.15) propõe uma divisão do conto de Moreira Campos em dois momentos. O primeiro estaria mais concentrado na “trama narrativa”, e o segundo, na “figuração descritiva”. Tal desenvolvimento, como se percebe, comprova que o contista cearense seguiu a tendência contemporânea para a concisão narrativa. Numa ou noutra fase, sempre segundo Monteiro, o contista mantém seu “senso de captação do real”, ou seja, uma “concepção de arte clássico-realista”. À primeira fase, mais analítica, Monteiro nomeia “impressionista”; à segunda, mais concisa, seria a “realista”. Estariam na primeira fase os títulos “Vidas marginais” e “Portas fechadas”; em transição, “As vozes do morto”; e na fase realista, “O puxador de terço” e “Os dose parafusos”.

Mesmo considerando o fato de que Moreira Campos lançaria outros títulos, a classificação de Monteiro ainda se aplicaria, visto que a concisão dos contos se manteve. Possivelmente uma tendência para o realismo fantástico se vislumbraria nas últimas produções como no “Dizem que os cães veem coisas”.

Com apoio nas características levantadas por Hibbard, citado por Proença Filho, e de considerações vindas de Castagnino é que Monteiro (1980, p.18-9) propôs uma primeira fase impressionista para o conto de Moreira Campos. O valor estilístico das adjetivações e as sugestivas representações sensoriais amparariam a classificação proposta. O próprio Moreira Campos (1987, p. 11) reconhece as fases analítica e sintética de sua obra, a exemplo de suas “Breves palavras”, no livro *Dizem que os cães veem coisas*, quando justifica a inclusão no livro de três contos de sua primeira fase, com “narrativas mais longas”.

No entanto, tomo a liberdade de discordar de Monteiro, que aliás admiro e reputo como mestre, a quem devo muito de minha formação intelectual.

De fato, não encontrei Arnold Hauser na bibliografia de Monteiro (1980). De Hauser (1972) aprendi que o Impressionismo é a fase avançada do Naturalismo. Isso me fez rejeitar a ideia de Pré-Modernismo no Brasil, noção lamentavelmente já automatizada e arraigada na periodização literária brasileira, quando dissertei sobre o romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio. Não houve pré-modernismo algum em obras de Domingos Olímpio, Graça Aranha, Euclides da Cunha ou Monteiro Lobato. Pré-Modernismo, a meu ver, nem mesmo em Lima Barreto, visto que nenhum desses autores fizeram experiências estéticas que de alguma forma influenciassem decisivamente o Modernismo. Muito pelo contrário, aliás, se for lembrado o posicionamento de Monteiro Lobato acerca da Arte Moderna. Quando muito, existe a adesão meramente formal ou moral da parte do acadêmico Graça Aranha.

Pois bem, acho pelo menos curioso que Monteiro tenha visto no desenvolvimento do conto de

Moreira Campos um percurso inverso, em relação à periodização que tomou por analogia. Creio que, pelas “ocorrências de elementos visuais” referentes à ampliação e exagero de formas descritivas, magistralmente anotados por Monteiro, não se parte do impressionismo para o realismo, mas sim de um impressionismo para um expressionismo.

Da fase que denominou impressionista, Monteiro (1980, p. 19) apontou caracteres pictóricos marcantes do estilo de Moreira Campos, via de regra sugestivos de valores disfóricos: “No caso de personagens, há um enfoque na depreciação física, que responde por uma série de conotações negativas.” É o caso da recorrência da magreza: “braços magros”, “cachorro magro”, “criatura magra, angulosa”, “rosto magro”, “pescoço magro”.

Na mesma fase, Monteiro (1980, p. 19) destaca a oposição entre a claridade e a escuridão, ou seja, “uma gama de efeitos cromáticos em que a brancura alterna com a penumbra”. E são igualmente disfóricas as conotações motivadas por esse claro-escuro, como nestes dois excertos por ele anotados: “criaturas viravam sombras” e “a mancha branca e limpa do terreiro”.

Notável, ainda nessa primeira fase, e nas palavras de Monteiro (1980, p.22), é “a materialização do essencialmente abstrato ou imaterial”. Dá-se aí um efeito sinestésico em que qualidades pictóricas se mesclam a estados de espírito e sensações tendentes à negatividade com que o ser humano é figurativizado no conto de Moreira Campos, a exemplo de “cacos de dignidade”, “almas encolhidas”, “alma miúda”, “agonia vermelha” ou ainda “nudez branca e seca”, dentre outros pinçados pela lente privilegiada de Monteiro.

Não escapa à percepção apurada de Monteiro (1980, p.23) aquilo que Wölfflin (1989, *passim*) chama de qualidade pictórica, em oposição à linear. Para Wölfflin, é próprio da tendência pictórica o esmaecimento das figuras e a imprecisão do contorno destas. Já a tendência linear confere precisão aos elementos figurativos, que são precisamente delineados em relação ao fundo. Para Monteiro, “a metáfora sobressai para flagrar as impressões de movimento”, sugestão que “é completada pela presentificação de formas de contornos mal definidos, através de termos que traduzem amplidão”.

Finalizando suas observações sobre a fase impressionista, Monteiro (1980, p.27) faz lembrar “a preocupação com os motivos regionais”, dado que evidentemente impõe uma seleção lexical representativa dos tipos humanos e da cultura nordestina.

No que chama de fase realista, Monteiro (1980, p.29) entende que a descrição ganha ainda maior importância estilística: “os aspectos descritivos tomam relevo, a ponto de anularem, em muitos casos, a sequência fática ou o episódio definidor do conto como um gênero literário”. O conto fica assim mais conciso, “sem a construção rigorosa de uma trama”. Em contos como “As corujas”, que Monteiro considera “o mais bem construído sob essa nova orientação descritiva”, o texto se reduz a “uma cena ou ambiente”. E não seria extravagante imaginar esse tipo de conto como um quadro.

Passo agora ao texto de Lima (1993). Também para este, a visualidade constitui uma função

estilística notória no conto de Moreira Campos.

No tópico “Os aspectos cromáticos”, Lima (1993, p.69) afirma que é branca a “principal cor do universo simbólico da obra de Moreira Campos”. E o conteúdo temático que subjaz a essa figura, ainda na mesma anotação do crítico, é a morte.

Na visão de Lima (1993, p.70), “é nos momentos de maior crueza naturalista que o branco aparece. De fato, afirma o ensaísta: “É a cor dos túmulos, é a cor do doente, dos lençóis, principalmente das mãos e dos pés do doente”.

A cor branca é, pois, mais um item disfórico no discurso literário do contista. Lima (1993, p.70) percebe que “sintagmas envolvendo o branco” preparam o epílogo em que triunfa a morte ou que ele chama de “corrosão” e “desordem”, lembrando-se que esta última categoria aparece no subtítulo de seu ensaio. Achados como “o pescoço alvo”, “brancura de leite”, “brancura da pele” ou “as mulheres são brancas em torno da grande mesa”, recolhidos pelo ensaísta do conto “As vozes do morto”, longe de insinuarem sensualidade, alinham-se segundo o paradigma tanatológico.

Numa inferência pontual, mas não menos significativa, Lima (1993, p.71-2) identifica sob a aparência figurativa do branco o tema do poder, que não sai do padrão disfórico manifestado nos contos. Segundo Lima, “Os túmulos são brancos, possuem a cor da morte. O contista deixa transparecer que, além de representar a presença da morte, o túmulo representa também o poder, que continua presente mesmo após a morte do poderoso. O túmulo do rico destaca-se do túmulo dos pobres.”

A outra cor destacada por Lima (1993, p.72-3) é a cor negra. Segundo ele, a cor negra também recobre figurativamente o tema da morte, visto que é a cor “da noite, das sombras”. No entanto, ainda segundo Lima, seu emprego mais relevante está associado à “empregada doméstica”, remanescente da “preta velha”, estando nítida aí a conotação social alcançada por um autor que não acreditava na literatura engajada. Não vejo em Moreira Campos um escritor reacionário, ao se contrapor às formas mais explícitas de denúncia das desigualdades sociais. Muito pelo contrário. A tipologia de suas personagens, em grande parte, representa as camadas marginalizadas pela sociedade de classes. Um título como *Vidas marginais* (1949), seu livro de estreia, não é mera coincidência nesse sentido. Moreira Campos foi defensor intransigente do valor estético da obra literária, qualidade que passa, necessariamente, pela verossimilhança aristotélica. Em suas “Breves palavras” (CAMPOS, 1987, p. 11) ao livro *Dizem que os cães veem coisas* é o próprio contista que assume para si o lema “A literatura se nutre do real”, de Ciro dos Anjos. Lima constata que a cor negra é a cor da mulher negra, em geral idosa, índice insofismável de uma ordem que já não se sustenta na contemporaneidade, mas que resiste nos ambientes domésticos – estes sim – reacionários.

O arremate do tópico “Os aspectos cromáticos”, confesso, causou-me certa surpresa. Após apontar com precisão a relação temático-figurativa das cores branca e preta no conto de Moreira Campos, Lima (1993, p. 74) conclui que “A escritura do contista praticamente não tem coloração, já que branco e negro não colorem”, ainda que admita que tais cores que não colorem “ampliam o estado de corrosão que é a

tônica do autor”.

Entendo que tanto o preto como o branco, pelo simples fato de serem cores, colorem. O preto foi largamente usado para sugerir sombra, numa tradição acadêmica que perdurou até o Impressionismo, quando o conceito de cores complementares retirou essa cor da paleta. A sombra impressionista era feita segundo a fórmula: cor local, complementar da cor local, azul e branco. Se a cor local fosse amarela, a sombra sobre o amarelo seria sugerida pelo amarelo, roxo (complementar do amarelo), azul e branco. Os impressionistas sabiam que duas complementares misturadas em quantidades iguais resultavam em preto, mas, se vinham em quantidades diferentes, a tensão das complementares trazia luz à própria sombra. Adicionando-se azul e branco, chegava-se a um resultado que radicalmente rompeu com o claro-escuro de ascendência renascentista.

Quanto ao branco, trata-se da cor essencial para matizar. A pintura figurativa, seja acadêmica, seja impressionista, não existiria sem a cor branca, certamente a tinta mais exigida numa paleta.

No mais, o pictórico não se restringe ao léxico da cor, ainda que esta sugestão figurativa seja possivelmente a mais notável de sua manifestação no discurso literário.

A propósito, no prefácio à edição de 1993 do *Dizem que os cães veem coisas*, foi Raquel de Queirós que ligou o discurso bicolor e sintético de Moreira Campos à xilogravura, que nem sempre é bicolor mas raramente é policrômica: “Às vezes o texto de Moreira Campos me lembra as xilogravuras de Osvaldo Goeldi, outro mestre tão grande também e tão similarmente desdenhoso dos brilhos mundanos da glória oficial.” (QUEIRÓS, 1993, p.8)

Creio que a alusão a Goeldi feita pela prefaciadora me abona a ideia de que o texto ficcional de Moreira Campos tem traços expressionistas.

Passo agora a uma amostragem de trechos em que a visualidade aparece como recurso estilístico na segunda edição do livro *Dizem que os cães veem coisas*. Destaquei um conto da primeira fase, intitulado “Lama e folhas” e o inédito até essa segunda edição, “A gota delirante”, entendendo que são representativos do que melhor lavrou Moreira Campos, nos extremos cronológicos de sua obra.

De “Lama e folhas” (CAMPOS, 1993, p.15-25), retirei 35 excertos significativos do ponto de vista da visualidade:

1. “adelgaçou os lábios num sorriso”
2. “Sou meu áspero”
3. “A velha possui arestas”
4. “os ressentimentos agora se diluem, mas ainda sobram cacos de dignidade”
5. “com bugalhos arregalados”
6. “Ali, debrucei-me sobre o berço e descobri um ser vermelhinho, de pálpebras ainda intumescidas, punhos cerrados e meio ridículo entre as dobras largas do couro.”
7. “pedaço inédito de minha carne” [O primeiro filho homem, depois de cinco

- meninas, após oito anos de casamento.]
8. [Marta] “Repousava exangue, mas sem queixas, pé-de-boi.”
 9. “fico sentado ao pé da escada, inquieto, queimando os dedos nas pontas de cigarro, a autoridade em frangalhos.”
 10. “os olhos amortecidos”
 11. “o velho Ciríaco, ser bicudo e de grande corcunda”
 12. “uns meninos caneludos e remelentos, que vez por outra escorregam por aqui”
 13. “Vem-me para o escritório com pé no tamanco, a boca das calças arregaçada, por causa de uma ferida na perna, debruça-se sobre a mesa ampla e inclinada e através dos óculos presos por um pedaço de barbante, vai atirando, sem fadiga, lançamentos ao *Diário*.”
 14. “A espinha servil fraquejou três vezes, num agradecimento comovido e dentre os bigodes amarelados, saíram votos de felicidade ao futuro do meu herdeiro.”
 15. “fico logo falante e de olho trocado”
 16. “impressionou-se com a minha cabeleira inflamada e pupila conspiradora”
 17. “claro que desejava para a filha algo mais valioso: um ser barrigudo, careca que fosse, mas próspero”
 18. “Pais trombudos e filha queixosa. Sombras em casa.”
 19. “A velha veste-se de negro, muito ampla e pomposa, e usa óculos.”
 20. “plantava-me as lunetas severas”
 21. “Meu sogro andava acabrunhado, falava em reputação, cabelos brancos, seu círculo de relações e outras hipocrisias.”
 22. “Quando levanto o dedo, as vontades contrárias murcham, recolhem-se.”
 23. “[Meu filho] Puxou a mim: é grosso, trem os dedos curtos e o pescoço empinado.”
 24. “Nariz franzido, sua curiosidade procura detalhes”
 25. “E as aves [urubus] rodopiam feridas na nossa imaginação.”
 26. “Há um brilho de descrença nos olhos, em volta”
 27. “Imaginação raquítica”
 28. “Os olhinhos ficam parados, miúdos, medindo o ser desconforme.”
 29. “ele [o filho] nem ao menos se defende, foge com os olhos, lambido, encosta-se lá para um canto.”
 30. “Um pequeno córrego rola entre seixos limosos e há uma velha piscina, rústica, com pedras que já se desprendem da argamassa.” [A descrição da paisagem é rara; maior frequência tem o retrato das personagens.]
 31. “À noite, na planície larga, pisca a luzinha dos lugares esparsos. Há lagos onde a lua se reflete pálida. Em volta, o horizonte se amplia, cresce. Um grande silêncio nos afasta do mundo.”
 32. “Experimentamos a piscina. Ainda está suja: lama, folhas, lodo agarrado às pedras.”
 33. “Sua mão pequena, seus dedos curtos apertam meu braço. As pupilas ingênuas cintilam.”
 34. “A casa enche-se de repetidos chamados, deslizam vultos e eu continuo inerte.”
 35. “Tento afastar a visão: uns bracinhos inermes, pendentes, cabelos ralos que gotejam. Lodo, mãos aflitas que se debatem. Um grito? Talvez.”

De “A gota delirante” (CAMPOS, 1993, p.48), retirei 8 trechos motivados pela visualidade:

1. “Aqueles nádegas possantes, divididas pelo maiô, em relevo maior, agressão, quando ela se curvava para apanhar qualquer coisa ou fazia ginástica.”
2. “As coxas portentosas, abauladas”
3. “As coxas fortes já apresentavam celulite, o começo de rugas no canto dos olhos, quando ria.”
4. “O sexo era farto, visto assim de frente e agora para sempre grudado aos seus

- olhos.”
5. “com aquele olhar rápido, que escorregava pelo chão.”
 6. “ela achava de atirar sobre o corpo o vestido fino, transparente, meio gasto, a calcinha de rendas visível e desesperadora”
 7. “os pelos da coxa forte e cabeluda grudados pelo sêmen, o quase orgasmo, a gota delirante.”
 8. “e ele sentia nas costas moças e largas a ponta de sua unhas esmaltadas.”

Os excertos confirmam a presença de elementos figurativos da ordem da visualidade e reiteram os exaustivos achados de Monteiro (1980) e Lima (1993). No entanto, resta fazer uma reflexão sobre o valor desses elementos no discurso literário de Moreira Campos.

Entendo que a qualidade pictórica desses elementos figurativos tem duas funções que de modo algum podem ser tomadas separadamente. Uma é a função lúdica, pelo que têm de ornamento, categoria já comum entre aqueles que refletiram sobre a literatura na antiguidade. A outra é a função retórica, visto que o enunciador instalado no texto quer fazer crer ao enunciatário aquilo que o discurso virtualiza. Assim, o emprego de índices da visualidade no texto literário a um tempo diverte pelo jogo ornamental das palavras e conquista a fé sem a qual nenhuma ficção se sustentaria, em seu transporte ao mundo imaginado à imagem e semelhança da realidade.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães vêm coisas**. Fortaleza: Edições UFC, 1987.
- CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães vêm coisas**: contos. São Paulo: Maltese, 1993.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. t. 2.
- LICHTEINSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: o paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7.
- LIMA, Batista de. **Moreira Campos**: a escritura da ordem e da desordem. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.
- MONTEIRO, José Lemos. **O discurso literário de Moreira Campos**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.
- QUEIRÓS, Raquel de. Prefácio. In: CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães vêm coisas**: contos. São Paulo: Maltese, 1993.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.