UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM
INGLÊS

BRUNO OCHMAN LUSTOZA

**Ritmos Oceânicos do Consciente: Memória, Arte e Metaficção em *O Mar*, de John
Banville**

(Versão corrigida)
São Paulo
2015

BRUNO OCHMAN LUSTOZA

Ritmos Oceânicos do Consciente: Memória, Arte e Metaficção em *O Mar*, de John Banville

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra

(Versão corrigida)
São Paulo
2015

Nome: LUSTOZA, Bruno Ochman

Título: Ritmos Oceânicos do Consciente: Memória, Arte e Metaficção em *O Mar*, de John Banville

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

*Às duas mulheres da minha vida: Camila, minha esposa,
e Maria Rosa, minha mãe*

AGRADECIMENTOS

Sobretudo, a Deus, por essa experiência única

A minha mãe, diante de quem minhas palavras de agradecimento infinitamente jorrarão

A minha linda esposa, por toda paciência e apoio durante esta trajetória

À Laura P. Z. Izarra, por sempre acreditar no meu potencial acadêmico

À Glória Karam Delbim, por, desde meus estudos de graduação, me guiar e me inspirar

À Marília Fátima e Stephanie Schwerter pelas direções valiosas que me deram durante a qualificação

Aos meus queridos amigos e amigas

Ao grupo de Estudos Irlandeses

À Maria Marta Vilela, diretora amiga, que me deu incondicionalmente todo o incentivo e suporte que precisei durante esta etapa

À gestão, grupo de professores, funcionários e alunos da EMEF Brigadeiro Henrique Raymundo Doytt Fontenelle, minha escola de coração, onde tenho aprendido que utopias podem ser realizáveis

RESUMO

Em uma entrevista feita por Travis Elborough para uma edição especial de quarenta anos da editora Picador, exatamente no ano em que o romance *The Sea* (2005), de John Banville, recebe o Booker Prize, o escritor irlandês responde da seguinte maneira a uma indagação sobre o título da obra: “Acho que eu tinha o título antes de qualquer coisa, e gosto de pensar num ritmo oceânico através de cada página” (p.2, tradução nossa). Realmente Banville consegue produzir o deslumbrante efeito de um movimento marítimo que percorre ciclicamente os três eixos espaço-temporais e narratológicos do romance. Entretanto, não há linearidade cronológica na orquestração desses momentos. Apresentam-se na realidade os percursos criativos de uma mente irrequieta, revelando assim os diferentes estados de consciência de Max Morden, o narrador e estudioso dos quadros de Pierre Bonnard. Nota-se, sobretudo, que essa passagem fluida de informações mnemônicas e cognitivas dentro do universo subjetivo do herói é mediada pela presença de outras artes – essencialmente as visuais, tais como a pintura e a fotografia –, resultando não apenas numa prosa poética que é a marca registrada de Banville, mas igualmente numa rica linguagem interartística, as quais tornar-se-ão o instrumento essencial para a construção metaficcional da narrativa do romance. Não menos relevante é o centro catalisador dessas memórias, ou seja, o recorrente e doloroso sentimento de perda de pessoas queridas, o qual impulsiona Morden na escrita de seu diário. Portanto, buscaremos investigar as características, propósitos e desdobramentos dessa estética multiforme na obra Banvilliana, considerando, mediante noções teóricas sobre *ekphrasis*, como a interface entre uma linguagem incrivelmente embelezada de poeticidade e o recurso de representações visuais contribuem para uma “nova síntese” narratológica diante de um mundo mnemônico que tende a se esfacelar, e como a metaficção de *The Sea* reconstitui, reproduz e, em última instância, celebra os processos intrigantes das memórias de um ser humano.

ABSTRACT

In an interview carried out by Travis Elborough for a special edition celebrating Picador's 40th anniversary, in the same year the novel *The Sea* (2005) by John Banville is awarded the Booker Prize, the Irish writer gives the following answer to a question concerning the title of his work: "I think I had the title before I had anything else, and I like to think an oceanic rhythm through every page" (p. 2). In fact, Banville is able to convey a mesmerising effect of an oceanic movement that cyclically flows through the novel's three narratological and spatiotemporal axes. However, there is no chronological linearity in the orchestration of these moments. Actually the creative meanderings of a restless mind are shown, thus revealing the different states of Morden's conscience, the narrator who studies Pierre Bonnard's paintings. It is seen, above all, that this fluidic passage of mnemonic and cognitive pieces of information within the hero's subjective domain is mediated by the presence of other forms of art – especially the visual ones, such as painting and photography –, resulting not only in a poetic prose that is Banville's hallmark, but similarly in a rich interartistic language. These formal aspects will serve as the essential tool for the metafictional construction of the novel narrative. The galvanising centre of these memories has equal importance, that is, the recurrent and painful feeling of losing endeared people, which propels Morden to write his diary. Therefore, we will investigate the characteristics, purposes and unfoldings belonging to this multiform aesthetics of the Banvillian novel, considering by means of theoretical notions of *ekphrasis* how the interface between an incredibly poeticised language and the resource of visual representations contributes to a new narratological "synthesis" in the face of a mnemonic world that tends to fall apart, and how the metafiction of *The Sea* reconstitutes, reproduces and ultimately celebrates the intricate processes of a human being's memories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO 1 - ARTE E MEMÓRIA	 27
Memórias Pintadas	27
Percepções da Morte na Tela	42
 CAPÍTULO 2 - FOTOGRAFIA E A CELEBRAÇÃO DOS PROCESSOS MNEMÔNICOS	 52
A Narrativa do Viver através da Lente Fotográfica	52
Tempo e Arte Testamentária	62
 CAPÍTULO 3 - A NARRATIVA METAFICCIONAL	 69
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 83
 ANEXOS	 85
Anexo A	85
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 86

INTRODUÇÃO

O mundo da ficção contemporânea caracteriza-se, como fora originalmente preconizado através da teoria lukacsiana do romance, pela figura de um Deus abscondido, cuja retirada de cena extingue toda espécie de grandes narrativas que propunham abarcar e sustentar o sentido da vida e do mundo em sua plenitude. Vê-se que conceitos, princípios e abordagens tradicionais caducam perante uma multiplicidade crescente e descontrolada de sentidos, formas e fenômenos dos quais aqueles não dão mais conta efetivamente. Tensão, fragmentação e caos configuram um substrato no qual o artista desenvolve uma aptidão literária para a subjetividade e alienação. Uma vez que um ser divino e seu sistema religioso não ocupam mais uma função centralizadora e universalizante, a imaginação artística adquire uma liberdade pós-edênica com a qual buscará encontrar novos meios de interpretar, assimilar, (des)construir e representar a realidade. Nesse sentido, Joseph McMinin disse, “A ficção modernista cria um mundo auto-suficiente, na qual o artista toma o lugar de Deus. É inventiva, divertida, instruída, iconoclástica e externamente apolítica”¹ (1991, p. 2-3, tradução nossa).²

Enquanto esse mundo ficcional moderno torna-se autossuficiente e ensimesmado, o artista passa a não ser mais um instrumento insuflado de uma inspiração divina, mas o protagonista na criação de sua obra mundana e refratária. A arte e a ciência não se traduzem mais como a expressão exata do mundo, visto que este deixou de ser uma representação quintessencial – ícone e emblema – da dimensão celeste e infalível, mas transformam-se meramente em arranjos estilísticos da experiência (KIBERD, 1996, p. 635). Ademais, faz-se tábua rasa do romance realista e realiza-se no seu lugar a inscrição de uma nova forma romanesca em cujo cerne há um paradoxo: a esperança de conseguir

¹ “Modernist fiction creates a self-sufficient world, in which the artist replaces God. It is inventive, playful, learned, iconoclastic and outwardly apolitical.”

² As citações indentadas dos textos literários ficarão em inglês para proporcionar ao leitor uma experiência direta com a linguagem poética do texto original. As minhas traduções delas para o português serão sempre apresentadas em nota de rodapé. Por outro lado, as citações tanto literárias quanto teóricas apresentadas no corpo dos parágrafos serão todas transliteradas ao português, para auxiliar com mais fluidez o entendimento de quem segue a linha de pensamento desenvolvida. Nesses casos, quando for uma citação traduzida, o texto original em inglês ou espanhol estará em nota de rodapé, como demonstrado no exemplo acima.

contar tudo de modo bem-sucedido aos leitores, ao passo que, na verdade, apenas estilhaços e possíveis momentos de revelação podem ser oferecidos (HAND, 2006, p.x).

É justamente esse cenário da ficção contemporânea, com suas tensões e peculiaridades, que ganha relevo na obra do escritor irlandês John Banville, o qual desde cedo já havia descoberto sua vocação para escrever literatura. A propósito, William John Banville nasceu em 1945, em Wexford, República da Irlanda, sendo o filho caçula de Agnes e Martin Banville. Tanto seu irmão mais velho, Vincent, quanto sua irmã do meio, Anne Veronica, também seguiram a carreira de escritor. Depois de estudar em uma escola de ensino primário, chamada Christian Brothers School, e na instituição de ensino médio St. Peter's College, Banville tentou enveredar pela arte da pintura e arquitetura, experiência que, embora sem êxito, somou percepções significativas à criação futura de seu trabalho literário. Como funcionário da Aer Lingus, pôde adquirir conhecimentos culturais valiosos em viagens a outros países, chegando a morar nos Estados Unidos por dois anos. Em 1970, publicou sua primeira coleção de contos intitulada *Long Lankin*, inspirada em uma balada escocesa-inglesa que trata dos homicídios inescrupulosos cometidos por um homem em busca de uma cura supostamente mística para sua enfermidade, mediante derramamento de sangue inocente. O conjunto consiste em nove contos e uma noveleta intitulada "The Possessed". Em 1984, surge uma nova edição de *Long Lankin* da qual Banville elimina a noveleta e o conto "Persona", e acrescenta à coleção um conto chamado "De Rerum Natura", que já tinha sido anteriormente publicado na *Transatlantic Review*. Embora *Long Lankin* não seja o foco desta dissertação, cabe ressaltar que essa obra seminal e experimental de Banville traz elementos estilísticos e temas fundamentais – a figura da criança como protagonista, a personificação do mar, ênfase à forma em lugar do conteúdo e sutil referência ao campo da memória – que serão desenvolvidos magistralmente em obras posteriores, como é o caso do romance *The Sea*, que será objeto de nossa análise.

Desde então Banville tem prolificamente produzido escritos de gêneros variados. Além de inúmeras resenhas, artigos, ensaios críticos, um livro de viagens não-ficcional chamado *Prague*

Pictures: Portrait of a City (2003), adaptações para o teatro e cinema, Banville escreveu dezesseis romances: *Nightspawn* (1971), *Birchwood* (1973), uma tetralogia da ciência – *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1982) e *Mefisto* (1986) –, uma trilogia da arte – *The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993) e *Athena* (1995) –, *The Untouchable* (1997), *Eclipse* (2000), *Shroud* (2003), *The Sea* (2005), *The Infinities* (2009), *Ancient Light* (2012) e *The Blue Guitar* (2015), que está para ser lançado. Como se isso não bastasse, Banville também criou um pseudônimo – Benjamin Black – e, vestindo-se dessa nova identidade autoral, aventurou-se na criação romanesca de natureza ficcional do crime e da espionagem. Surgiu então um número considerável de obras, tais como *Christine Falls* (2006), *The Silver Swan* (2007), *The Lemur* (2008), *Elegy for Abril* (2010), *A Heath In Summer* (2011), *Vengeance* (2012) e *Holy Orders* (2013) e *Even the Dead* (2015).

Tal prolificidade literária num período de quase quarenta anos rendeu a Banville diversos prêmios, entre os quais se destacam: em 1976, o Whitbread Prize e o James Tait Black Memorial Award; em 1981, o Guardian Prize for Fiction; em 1989, o Guinness Peat Aviation Literary Award que reconheceu a qualidade de *The Book of Evidence*, sendo que este, também havia sido arrolado no mesmo ano entre os dez melhores livros que concorreriam ao Man Booker Prize, prêmio europeu de maior prestígio no âmbito da literatura em língua inglesa; em 1997, *The Untouchable* ganhou o Lannan Literary Prize; e, em 2005, depois de anos de ansiosa espera, e devido à publicação de *The Sea*, Banville recebeu o Man Booker Prize; em 2011, foi condecorado com o Franz Kafka Prize, prêmio alemão de grande importância, e, em 2013, tanto recebeu o Irish PEN Award como o European Literary Award.

Situar Banville no campo da literatura contemporânea, discernindo com exatidão a natureza de sua escrita e seu pensamento crítico sobre a arte literária, não tem sido uma tarefa fácil para os críticos afeiçoados ao seu *oeuvre*. O pioneiro em uma análise mais sistematizada das obras de Banville foi Dr. Rüdiger Imhof, Professor de Inglês da Universidade Wuppertal, na Alemanha. A

partir de seus ensaios anteriores, Imhof publica em 1989 *John Banville: A Critical Introduction*, estudo crítico segundo o qual considera Banville como um modernista altamente escrupuloso, que, depois da era de James Joyce e Samuel Beckett, tem conseguido manter-se num patamar internacional de cotejo, diferentemente de outros escritores irlandeses de ficção (p.13). Para Imhof, a literatura irlandesa do século XX é predominantemente convencional em assuntos e técnicas, apesar dos avanços de Joyce e Beckett. Afirma que muitos escritores dessa época estavam absortos por temas essencialmente irlandeses, (des)orientados por um cômodo realismo (“cosy realism”) e buscavam sobretudo forjar uma identidade nacional. Assim que esta é concebida, abre-se presumidamente o foco de interesse, o qual apresenta grande potencial para novas descobertas literárias. É entre os poucos que se aventuram a alcançar esse objetivo que Imhof situa Banville, artista que, segundo ele, por não tratar de questões concernentes à Irlanda, é visto como ovelha negra da família de escritores irlandeses, ou no mínimo como um escritor irlandês atípico (p.7).

Na sua obra introdutória Banvilliana, Imhof apresenta um ponto particularmente polêmico, a partir do qual surgirão novas abordagens por parte de outros críticos literários: ele parece ver a Irlanda como um país retrógrado, suspenso no tempo e espaço, metaforicamente rural e rústico, que, de um modo geral na literatura, não acompanhou os avanços estilísticos e formais do romance “crítico” numa era moderna. Contrapondo o filósofo Richard Kearney, que entende como fenômeno endêmico irlandês a iniciativa de alguns escritores – incluindo Banville – interrogarem as possibilidades formais do romance, Imhof afirma a respeito deste gênero: “O romance ‘crítico’ representa um evento internacional que chegou tarde à Irlanda, isto é, pelo menos na forma na qual o romance “crítico” evoluiu depois de Joyce e Beckett”³ e “É necessário que o romance ‘crítico’ seja avaliado dentro de um contexto internacional, para que essa forma de discurso narrativo receba a consideração devida”⁴ (p. 9-10). Para Imhof, embora Joyce e Beckett tenham sido fundamentais

³ “The ‘critical’ novel represents an international event that has come late to Ireland, at least, that is, in the form in which the ‘critical’ novel has evolved after Joyce and Beckett.”

⁴ “The ‘critical’ novel must be assessed within an international context, for this form of narrative discourse to be given its due.”

no desenvolvimento desse tipo de romance, o “crítico” em *Ulisses*, por exemplo, não é oriundo da tradição irlandesa. De acordo com o estudioso alemão, nenhum outro romance irlandês contemporâneo, exceto Beckett e Joyce – e Banville, como Imhof apontará em sua crítica – contribuiu com a formulação e o avanço de aspectos experimentais da narrativa do romance “crítico”:

Se fosse indagada quanto a possibilidade da ficção contemporânea irlandesa exhibir esforços equivalentes aos chamados experimentos pós-modernistas no discurso narrativo, a maioria dos críticos provavelmente desejaria dar uma resposta de firme recusa. Deve admitir-se que o monte de livros publicados durante as recentes décadas é antiquado e convencional, para não dizer paroquial.⁵ (IMHOF, 1989, p.11)

Generalizações sempre são um campo minado perante a complexidade da arte literária e sua criação. Parece-nos que nesse sentido Imhof não encontra tanto apoio às suas conjecturas teóricas como talvez tivesse esperado. Evidência disso é que não tardou para que surgisse uma nova abordagem às obras de Banville escritas até aquele momento. Em 1991, Dr. Joseph McMinn, palestrante do departamento de Inglês da Universidade de Ulster, publicou *John Banville: A Critical Study*, obra mais focada no caráter poético da ficção Banvilliana. Ainda que reconheça a contribuição pioneira de Imhof, McMinn opõe-se claramente a este no que diz respeito ao romance irlandês moderno e a maioria de seus escritores:

Entretanto, no que diz respeito ao romance irlandês, não aceito o modo de Rüdiger Imhof recomendar a ficção experimental de Banville por meio de uma rejeição da tradição realista. Caracterizar, como ele faz, a maior parte dos romancistas irlandeses do século XX e seus críticos como tacanhos irremediáveis da província, estreitamente preocupados com o que ele chama de “realismo confortável”, é negar talento e significado a todos os outros, e sustentar, um

⁵ “If asked whether contemporary Irish fiction displays efforts equivalent to so-called postmodernist experiments in narrative discourse, most critics would probably want to respond in firm denial. Admittedly, the bulk of books published during the last couple of decades is decidedly old-fashioned and conventional, not to say parochial.”

tanto desarrazoadamente, que a melhor ficção irlandesa nunca é sobre a Irlanda.⁶ (MCMINN, 1991, Preface).

De forma um pouco ambígua, McMinn não despreza a relevância da tradição literária irlandesa na obra de Banville, pois acredita que este seja um “deceptive traditionalist” (tradicionalista enganoso). Em outras palavras, sustenta que a ficção Banvilliana trata da recriação de ficções, do retorno à própria literatura – a história da vida imaginativa – como uma fonte de inspiração (p.1). Além do mais, segundo McMinn, é exclusivamente essa tradição irlandesa que passa a ser imitada e explorada por Banville através de uma narrativa metaficcional, geradora de liberdade artística, que fora empregada por Joyce, Beckett e Flann O’Brien, e que distancia-se do realismo ao fazer uso do simbolismo e da paródia (p.9).

Uma outra especialista nos estudos da ficção Banvilliana (respeitando a ordem cronológica do surgimento de publicações e trabalhos acadêmicos), Laura P. Z. Izarra oferece um entendimento mais aprofundado da relação entre a realidade e o fazer artístico de Banville, encontrando fraquezas na interpretação teórica de McMinn. Em sua tese de Doutorado, intitulada *Espelhos e Labirintos Holográficos. O Processo de uma “Nova” Síntese Estética na Obra de John Banville*, que foi defendida em 1995 e posteriormente publicada em forma de livro⁷, Izarra afirma:

Banville, na minha opinião, rejeita o realismo mimético, praticando-o de forma subversiva, para questionar os conceitos convencionais da realidade. É um escritor paródico que questiona a realidade ao invés de imitá-la, como acredita McMinn. Usa estereótipos irlandeses para desafiar os clichês da narrativa tradicional e, reacende a chama obsessiva do modernismo, quanto à crise da imaginação e a sua relação com os fatos do mundo histórico (IZARRA, 1995, p. 12-13).

⁶ “As far as the modern Irish novel is concerned, however, I do not accept Rüdiger Imhof’s way of recommending Banville’s experimental fiction through a dismissal of the realistic tradition. To characterise, as he does, most twentieth-century Irish novelists and their critics as hopelessly provincial, too narrowly concerned with what he calls ‘cosy realism’, is to deny talent and significance to all others, and to argue, rather unreasonably, that the best Irish fiction is never about Ireland.”

⁷ IZARRA, L. P. Z. **Mirrors and Holographic Labyrinths: The process of a 'new' aesthetic synthesis in the novels of John Banville**. San Francisco, London, Bethesda: International Scholars Publications, 1999. ISBN 1573092576. pp. 186.

Para sustentar seu argumento, Izarra baseia-se nas próprias palavras de Banville contra a reprodução do romance como espelho da realidade e a réplica de um mundo que, segundo os realistas, é dado. Vemos, por exemplo, num depoimento do escritor irlandês publicado na *Irish University Review*, de 1981, cujo título é “A Talk”, que Banville compreende o realismo, antes de tudo, como uma arte que privilegia a narrativa. Ele diz que para os realistas a voz conta menos do que a realidade a qual ela exprime, e que é por meio do conteúdo, e não da forma, que o sublime é alcançado nesta concepção artística. Tudo isso, conforme a visão Banvilliana sobre a arte, não passa de uma ilusão, de uma mentira (p.16). A partir dessa reflexão, Banville pensará numa nova síntese estética romanesca – o que Izarra investigará com agudeza de espírito em sua tese. Num tom “profético”, Banville diz:

O modernismo chegou ao fim. Bem como o pós-modernismo, para tal efeito. Creio, ao menos espero, que estejamos no limiar de um novo *ismo*, uma nova síntese. O que será isso? Não sei. Mas espero que venha a ser uma arte honesta o suficiente para desesperar e ainda prosseguir; rigorosa e controlada, moderada e ainda apaixonada, sem delusões, ciente de suas próprias possibilidades e seus próprios limites; uma arte que saiba que a verdade é arbitrária, que a realidade é multifária, que a linguagem não é uma lente clara.

Eu disse *novo*? O que eu defini é tão velho quanto Homero.⁸ (BANVILLE, 1981, p.17)

Por último, embora haja outros críticos literários da obra de Banville⁹, com um número menor de publicações, existe ainda um especialista irlandês que coloca-se numa postura nitidamente contrária à de Imhof – repercussão esta do ponto polêmico previamente mencionado, levantado pelo estudioso alemão – particularmente no que se refere à sua leitura da história e cultura da Irlanda em

⁸ “Modernism has run its course. So also, for that matter, has post-modernism. I believe, at least I hope, that we are on the threshold of a new *ism*, a new synthesis. What will it be? I do not know. But I hope it will be an art which is honest enough to despair and yet go on; rigorous and controlled, cool and yet passionate, without delusions, aware of its own possibilities and its own limits; an art which knows that truth is arbitrary, that reality is multifarious, that language is not a clear lens.

Did I say *new*? What I have defined is as old as Homer.”

⁹ Há três outros especialistas Banvillianos importantes: Elke D’Hoker, Mark O’Connell e Eoghan Smith. A primeira lançou seu livro *Visions of Alterity* (2004), em que realiza uma análise profunda das obras de Banville a partir de conceitos filosóficos e estéticos, ao passo que o segundo publica *John Banville’s Narcissistic Fictions* (2013), uma obra crítica que é em grande parte o resultado de seus ensaios anteriores sobre o mundo egocentrista dos personagens ficcionais do escritor irlandês. Smith, por sua vez, em *John Banville: Art and Authenticity* (2014) se propõe a averiguar os processos de autenticidade nas ficções de Banville, explorando bem a ideia da falha/sucesso da arte em retratar o mundo real. Embora não neste momento, os trabalhos de D’Hoker e Smith servirão de referência teórica para os desdobramentos da inter-relação entre pintura, literatura e morte/vida que serão destrinchados no primeiro capítulo.

relação ao mundo pós-moderno e ao trabalho artístico Banvilliano. Derek Hand, lançou em 2002 seu livro *John Banville: Exploring Fictions* e não compartilha da dicotomia “progresso/regresso” encontrada na interpretação de Imhof sobre a Irlanda. De acordo com essa divisão logicamente contrária, enquanto o modernismo, com suas inovações formais e progressistas, desponta na Europa e no resto do mundo, os escritores irlandeses permanecem atolados na lama. Por sinal, Hand questiona a linguagem figurativa de cunho pejorativo e reducionista empregada por Imhof, como no exemplo, “ploughing the same clod of clay”¹⁰ (“arando o mesmo torrão de terra”). Então, segundo Imhof, fechados em seu próprio mundo, tais escritores buscam temas e representações nacionais num movimento retrógrado e anti-moderno. Para Hand, essa abordagem reforça o estereótipo da Irlanda como um país atrasado e de mentalidade tacanha. Ainda mais perturbador para Hand é a aparente formulação lógica de que a Irlanda está fora, podada do desenvolvimento da cultura europeia ocidental. Assim, ele afirma:

Basicamente, ser irlandês e moderno/pós-moderno é uma impossibilidade; eles são conceitos mutuamente exclusivos. Consequentemente, questões concernentes à linguagem, ao indivíduo em si, à realidade, ao ser, ao conhecimento, não são relevantes num contexto irlandês e não têm nada a dizer sobre a condição irlandesa, e, por sua vez, a condição irlandesa não tem nada a dizer sobre a condição humana mais ampla.¹¹ (HAND, 2002, p. 9).

Com o intuito de desmontar esse conceito de aparente incompatibilidade entre a Irlanda e o modernismo/pós-modernismo, Hand recorre à ideia que o filósofo irlandês Richard Kearney chamou de “crise da consciência”, um desafio o qual afronta não só os escritores e críticos irlandeses, mas igualmente todos aqueles pertencentes a este século. Além disso, visto que a relação entre passado e futuro, não mais entendida como um fator determinante de movimentos literários

¹⁰ Cabe informar que a crítica de Imhof é datada, isto é, ela se refere às primeiras obras de Banville em que o escritor ainda estava à procura de uma narrativa e voz própria.

¹¹ “Basically, to be Irish and modern/post-modern is an impossibility; they are mutually exclusive concepts. Consequently, questions concerning language, the self, reality, being, knowledge, are not relevant in an Irish context and have nothing to say about the Irish condition, and, in turn, the Irish condition has nothing to say concerning the wider human condition.”

antagônicos, cai por terra diante da concepção filosófica de Kearney, até mesmo o impulso criador por detrás dos escritores do reavivamento irlandês “Irish Revival” (Renascimento Irlandês) passa a ser considerado como moderno, especialmente numa perspectiva pós-colonial. Ao invés de uma ruptura irreconciliável de tempos e de fenômenos, enxerga-se na identidade e na experiência irlandesa uma noção, um tanto que holística, de transição. Nesse sentido, Hand conclui assertivamente:

Assim, em vez de pensar em termos de “Irlanda/Irlandesidade” e “modernidade” como sendo mutuamente exclusivos, é mais correto dizer que a experiência irlandesa é fundamentalmente moderna porque essencial à condição irlandesa é a noção de transição. Em outras palavras, somos modernos porque somos irlandeses, e não a despeito disso.¹² (HAND, 2002, p.10).

Parece-nos convincente a percepção de Kearney sobre uma ideia de transição, pois, como discorrido por Hand a esse respeito, a obra de Banville insere-se de maneira bem peculiar e formalmente inovadora num contexto pós-moderno de inter-relação e trocas entre a Irlanda e a comunidade global, no qual a primeira sintetiza em sua história recente de conflitos políticos, econômicos, linguísticos e culturais, problemas semelhantemente enfrentados pelo mundo contemporâneo. Sendo assim, Hand busca sublinhar, mediante a ficção Banvilliana, o aspecto humanístico da literatura irlandesa que contribui para o entendimento e possibilidades de resolução de dramas contemporâneos, tanto dentro quanto fora da ilha anglo-irlandesa. Ainda que parte significativa da obra de Banville encontra ímpeto criador a partir de referências filosóficas e de estruturas literárias europeias, uma análise atenta de sua ficção evidencia seu apego filial à herança de uma literatura nacional, como afirma Eve Patten, professora de literaturas em língua inglesa no Trinity College Dublin:

Enquanto o caráter cerebral e filosófico do seu [de Banville] trabalho tem levado muitos a considerar suas afiliações verdadeiras como continentais, sua distribuição contínua da paisagem

¹² “Thus, rather than thinking in terms of “Ireland/Irishness” and “modernity” as being mutually exclusive, it is more accurate to say that the Irish experience is fundamentally modern because essential to the Irish condition is this notion of transition. In other words: we are modern because we are Irish, not in spite of it.”

irlandesa, e figuras, juntamente com sua indulgência num Gótico pós-moderno, confirmam suas fortes afiliações ao cânone nacional.¹³ (PATTEN, 2006, p. 272).

Até o presente momento desta introdução, tentamos, por meio de um mapeamento geral dos principais críticos literários de Banville e de uma articulação entre seus pareceres teóricos, demonstrar que a grande dificuldade de contextualizar e caracterizar a obra desse escritor irlandês no âmbito da ficção contemporânea reside no grau de identificação e de relação dele com a história, cultura e cânone literário de sua terra natal. Contudo, menos problemática, aparentemente, é a visão desses e outros críticos a respeito do modo como Banville cria sua arte, isto é, a elaboração e a prática de suas preocupações formais e estéticas.

Passando para um apontamento mais debruçado sobre a natureza e textura da arte literária produzida por Banville, vale destacar algumas reflexões críticas que serão cruciais na fertilização de um solo teórico que, por sua vez, preparará o desenvolvimento dos capítulos subsequentes da presente dissertação.

Diante do olhar de toda uma fortuna crítica voltada para a obra de Banville, até mesmo daqueles que não são simpatizantes dele – como Seamus Deane¹⁴ – fica clara a obsessão de Banville pela representação artística da realidade. Terence Brown assim observa ao tratar do romance *Nightspawn*, “Esses momentos metaficcionais, inquietantes por si próprios, são altamente significativos em nos direcionar à *obsessão primária* de Banville como escritor: a relação entre a ficção e o mundo que ela ostensivamente toma como seu assunto.”¹⁵ (2010, p. 231, grifo nosso). O mundo do qual a ficção Banvilliana se apropria apresenta-se na forma de uma realidade, a qual o

¹³ “While the philosophical and cerebral character of his [Banville’s] work has led many to regard his true affiliations as continental, his continued deployment of Irish landscape, and figures, together with his indulgence in a post-modern Gothic, confirm his strong affiliations to a national canon.”

¹⁴ Seamus Deane faz uma crítica vociferante à Banville, segundo a qual este oscila em desenvolver uma ficção propriamente dita, detendo-se apenas no prefácio ficcional. Afirma também que “Banville não consegue escrever um romance até que ele veja o que é um romance, e que ele não pode ver o que é um romance até que ele escreva um.” (1976, p.332)

¹⁵ “These metafictional moments, haunting in their own right, are highly significant in directing us to Banville’s *primary obsession* as a writer: the relationship between fiction and the world it ostensibly takes as its subject.”

filósofo alemão Martin Heidegger nominou de *Ding an sich* (a coisa em si mesma). Na seguinte explicação, Banville esmiuça a noção que tem desse conceito: “Devo apenas acrescentar que a *coisa* aqui, a *Ding an sich*, inclui, para mim, pessoas, emoções, ideias, e enredos de romances: o *Dasein* que é o acolá do mundo”¹⁶ (IMHOF, 1981, p. 15). Como visto anteriormente na abordagem de Izarra, não é por meio de um mimetismo da realidade que Banville cria sua ficção, mas mediante um trabalho com a forma e a linguagem. Do mesmo modo, já dizia Imhof (1989, p. 17): “É o dizer que faz toda a diferença, a maneira como as palavras são usadas na literatura para exprimir a natureza quintessencial das coisas”.¹⁷ Portanto, há de ser a forma, acima e até mesmo em detrimento de qualquer outro elemento da composição literária, que ocupará o cerne do fazer artístico de Banville diante do mundo real. Disso o próprio escritor não deixa resquícios de dúvida: “Só posso afirmar que, para mim, isto é do que trata a arte: a forma”¹⁸ (IMHOF, 1981, p. 6)

Em consequência do fascínio de Banville pela forma e de sua incomparável destreza em manuseá-la, Imhof declara que o escritor irlandês pode requerer um lugar de destaque entre os “artesãos supremos”¹⁹ (1989, p. 8). Terence Brown (2010, p. 236) também compartilha desse elogio, usando outros termos: “Esse discípulo de Wallace Stevens e Rilke não é um poeta de ordinária graça, ou do sublime imerecido.”²⁰

Agora, como entender a maneira pela qual Banville, o exímio bardo irlandês dos dias de hoje, dá forma e vida a sua arte literária? Indubitavelmente, a prosa de Banville salta aos olhos por sua qualidade poética, detalhista, densamente metafórica, figurativamente ornada e intertextual, a qual funde diferentes gêneros artísticos – pintura, fotografia, escultura, etc – mediante a precisão do verbo. Tal como Derrida, Banville também enaltece a literatura que origina fundamentalmente da

¹⁶ “I need only add that the thing here, o Ding an sich, includes, for me, people, emotions, ideas, the plots of novels: the Dasein which is the thereness of the world.”

¹⁷ “It is the saying that makes all the difference, the way words are used in literature to express the quintessential nature of things.”

¹⁸ “I can only maintain that for me, this is what art is about: form.”

¹⁹ “supreme craftsmen”

²⁰ “This disciple of Wallace Stevens and Rilke is no poet of cheap grace or of the unearned sublime.”

própria literatura. Acima de tudo, é de enorme importância entender que a prosa poeticamente compacta e rica de Banville brota de uma tensão entre o seu anelo artístico de representar perfeitamente a realidade (ideal preconizado por Rainer Rilke em sua “Nona Elegia”) e a impossibilidade disso se realizar (verdade desvelada pelo poeta Wallace Stevens em sua arte), uma vez que jamais poderão as palavras poéticas, por mais profundas, belas e verdadeiras que sejam, captar e exprimir a vida em toda sua complexidade e magnitude. Banville revela esse fato da seguinte forma, “É da tensão entre o desejo de introjetar as coisas em nós ao *dizê-las*, ao louvar ao Anjo, e a impossibilidade de nos apropriarmos do mundo, que surge a poesia”²¹ (IMHOF, 1981, p. 16). Apesar da proposta ilusória da poesia Rilkeana de abarcar o mundo – quimera que Joyce também buscou alcançar em seu revolucionário romance modernista *Ulisses* – e da consciência de frustração na tentativa – o que Beckett demonstrou de forma única em suas obras –, Banville aproveita-se do embate desses dois extremos, transformando-o numa fonte incessante e inspiradora de criação literária. Haja vista a insatisfação característica de Banville sempre que finaliza um novo romance. Se pudesse, apagaria tudo e começaria a reescrevê-lo, hipnotizado pela chance de criar algo melhor.

Além do mais, a linguagem empolada, intensa e significativa, que é fruto da obsessão poética Banvilliana, não é vista como um fim em si mesma, mas como o meio de atingir a redenção de uma imaginação estagnada – drama típico dos fins de séculos. Imhof (1989, p.16) assim pensa:

O estilo não deveria ser o resultado de uma obsessão tenaz por palavras, pelo poder e beleza da linguagem, mas é uma obsessão que não deve se tornar o seu próprio fim: ele deveria atuar para nos redimir do desastre que é nossa era. Para Banville, o poder e a beleza da linguagem é a única cura.²²

²¹ “It is out of the tension between the desire to take things into ourselves by saying them, by praising to the Angel, and the impossibility finally of making the world our own, that poetry springs.”

²² “Style should be the outcome of a tenacious obsession with words, with the power and beauty of language, but it is an obsession that must not become its own end: it should work towards redeeming us from the disaster that is our age. For Banville, the power and the beauty of language is the only remedy.”

O que para Banville significa uma cura por via do poder e da beleza da linguagem, para George O'Brien, em outras palavras, é o poder de amenizar o pesadelo da história mediante as forças de inteligência (pensamento, imaginação e ideias) – proposta que O'Brien identifica em sua análise de *The Untouchable* (2006, p.4). Isso posto, Banville poderia ser chamado de herói da mente, aquele que, mesmo diante da força desestruturadora do caos, busca valentemente uma explicação melhor, ou ao menos estética, do mundo (KIBERD, p. 635), como ficará evidente no primeiro capítulo desta dissertação.

Nota-se, por conseguinte, que a linguagem poética almejada por Banville revela-se como uma cura contra a desastrosa era pós-moderna, isto é, uma solução para a fenda entre a imaginação e a realidade, entre a linguagem e a experiência humana. Esse é recurso explorado por Banville para lidar com o sintoma imanente do pós-modernismo, vale dizer, a sensação de incerteza e insegurança instaurada no mundo da literatura depois da queda das esplendorosas narrativas do século XIX. Derek Hand (2002, p.4) esclarece essa questão da seguinte maneira:

Consequentemente, o que destaca a ficção de Banville da dos outros escritores pós-modernos no momento contemporâneo é o fato dele sentir profundamente a perda daquelas grandes narrativas que explicavam o mundo e nosso lugar no mundo. Junto a isso existe uma sensação remanescente de esperança de que talvez essa ruptura na relação da imaginação humana com o mundo possa ser curada.²³

Em virtude dessa esperança redentora da arte Banvilliana no momento contemporâneo, o estilo, a prosa e a linguagem da ficção de Banville não poderiam ser mais poeticamente densas e comprimidas, como será demonstrado por meio das noções de *ekphrasis* e *enargeia* no primeiro capítulo. Tais traços estilísticos, segundo Banville, formam tamanha intensidade poética que o leitor não pode encontrar deleite na leitura, a não ser que realmente se concentre. Seu dilema é aceitar ou

²³ “As a result, what marks off Banville’s fiction from that of other postmodern writers in the contemporary moment is that he feels deeply the loss of those grand narratives that explained the world and our place in the world. Coupled with this is a remaining sense of hope that perhaps this rupture in human imagination’s relationship with the world can be healed. His is an art concerned with attempting to overcome the postmodern rift between language and experience, fiction and reality.”

largar o romance. Essa informação é encontrada na entrevista concedida à rede CUNY TV em 2013, na qual Banville explica sua técnica literária de observação e representação da realidade mediante a forte carga poética em questão. Esse vigor lírico não se refere a coisas transcendentais. Muito pelo contrário, trata-se, num sentido bem especial, da vida no mundo, de coisas mundanas. Embora os temas abordados por Banville sejam aparentemente simples e triviais, é exatamente o emprego da concentração artística e da intensidade poética na descrição deles que faz surgir o efeito brilhantemente revelador dessa técnica desenvolvida pelo escritor irlandês,

[...] coisas mundanas observadas de tal modo, com tal intensidade e concentração, tal intensidade de linguagem, que a maioria dos eventos ordinários começa a resplandecer. Pode-se descrever uma pedra na estrada, e se ela for descrita com paixão suficiente, as coisas começam a resplandecer. O objeto quase cora. Ele meio que diz, “Eu não deveria ser notado dessa maneira.” Mas responde o artista, “Sim, você deveria ser notado dessa maneira, dar tudo o que pode.” É quase uma troca sexual entre o artista e o objeto. E é isso que desejo colocar na página.²⁴

O olhar demorado e meticuloso de Banville, inclinado sobre a realidade mais habitual do ser humano, passa a desvendar novas facetas de coisas mundanas que são imperceptíveis ao ritmo agitado da vida contemporânea. Sendo assim, emana mediante a linguagem poética um novo brilho do que sempre pareceu fosco, inanimado e dado. O efeito disso é estarrecedor, especialmente pelo fato do objeto de contemplação ser tão ordinário. Nesse sentido, Hand afirma com acuidade que Banville escolhe os detritos diários da vida, tirados do fluxo contínuo da existência, e transfigura-os em momentos de intensa realidade, em momentos de profunda clareza, que, contudo, chamam atenção por não passarem essencialmente de representações (HAND, 2002, p.17). Exemplos literários disso serão mostrados no terceiro capítulo, no qual mergulharemos no universo esplendoroso da metaficção Banvilliana.

²⁴ “[...] mundane things observed in such a way, with such an intensity and concentration, such an intensity of language that most ordinary events begin to glow. You can describe a pebble in the road, and if you describe it with enough passion, the things begin to glow. The object almost blushes. It sort of says, “I wasn’t supposed to be noticed in that way.” But the artist says, “Yeah, you should be noticed in that way, give everything you can.” It is almost a sexual exchange between the artist and the object. And that’s what I want to get on the page.”

Uma vez que estão postas considerações teóricas a respeito da localização de Banville e sua obra na literatura contemporânea – o que foi feito partindo de uma perspectiva macro de contexto à uma micro, esta voltada ao estilo de escrita Banvilliana – avançaremos agora para a apresentação do objeto de estudo central desta análise dissertativa: o romance *The Sea*.

Embora essa obra romanesca, ou melhor, essa obra de arte escrita por Banville tenha ganhado o Booker Prize de 2005, pouco material crítico de qualidade foi produzido com base nela. As revisões existentes parecem carecer de uma abordagem satisfatória quanto ao teor e à problemática da obra. Muito do que destacam é o estilo supremo de prosa poética de Banville – uma distinção já conhecida unanimemente. Imhof (2006, p. 165) salienta a obviedade disso, dizendo, “Elogiar John Banville como um senhor da linguagem [...] é o óbvio ululante, ou, mais apropriadamente, o mesmo que despachar Guinness à própria fábrica da cerveja irlandesa.”²⁵. Essa citação foi extraída de um artigo de Imhof, intitulado “The Sea: ‘Was’t well done?’”, totalmente voltado para investigar o real valor literário desse romance. Além dele, na mesma edição do *Irish University Review* de 2006 – dedicada exclusivamente à ficção de Banville – encontra-se um artigo de Laura Izarra, chamado “Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self”, no qual *The Sea*, entre outros romances, é usado para ilustrar aspectos de uma identidade contemporânea em processo contínuo de mudança. Há, também, uma dissertação de mestrado aprovada em 2009 pela Universidade de São Paulo, intitulada “Memória e recordação: uma leitura de *The Sea*, de John Banville”, na qual a autora Tatiana Mônica de Campos aborda aspectos essencialmente relacionados ao narrador – posição, memória, narração ensaísta e estilo – e à questão do passado no romance, que Campos descreve como mítico. Como veremos adiante, esses pontos – e outros – também serão analisados na presente dissertação, mas, no entanto, sob novas perspectivas teóricas e percepções das peculiaridades do romance. Por último, cabe informar que, em 2007, foi lançada em português *O Mar*, uma tradução da obra Banvilliana feita por Maria Helena Rouanet, que, embora seja um

²⁵ “Praising John Banville as a lord of the language [...] is like carrying coals to Newcastle, or, more appropriately, shipping Guinness to St. James’s Gate.”

belo trabalho, não será a fonte das citações atinentes à obra. Todos os excertos do romance mencionados na dissertação foram traduzidos por mim mesmo. O motivo disso explica-se no esforço de oferecer uma tradução desses trechos que privilegiasse ao máximo possível o estilo metafórico e intertextual, as raízes etimológicas das palavras e a vibrante sonoridade, mantendo uma maior fidelidade ao texto fonte do que valendo-se da liberdade de recriações. Banville já nos alertou sobre a técnica de sua escrita: “Eu trabalho com a frase, tentando deixá-la o mais próximo da perfeição que eu posso. Deus sabe o que os tradutores fazem com elas, imagino que eles devem ter uma dor de cabeça.”²⁶

O propósito norteador dessa análise dissertativa é a averiguação do papel mediador da arte – quer seja através de formas visuais como a pintura e fotografia, quer seja por meio de profusa intertextualidade literária – na passagem do fluxo de consciência do protagonista de *The Sea*. Verifica-se a ubiquidade dessa arte multifacetada em todos os três momentos fundamentais, que sustentam a narrativa do romance, aparecendo de forma randômica na infância, na vida adulta e na vida relativamente avançada de Max Morden. A ausência de uma ordem cronológica na disposição desses três eixos narratológicos produz o efeito de uma mente sobressaltada que, à guisa do movimento da maré – ora baixa, ora alta – vem do inconsciente do narrador, e depois, ciclicamente, retorna a ele. Isso é corroborado pela ideia de Imhof de múltiplos planos de relacionamento, quando diz, “Notavelmente, Banville não tem muito em mente um tipo de ordem linear e sequencial, mas uma espacial, um tipo de ordem que conta com planos múltiplos de relações”²⁷ (1989, p.17). Nesse sentido, a metaficção, que também é um elemento característico da obra, ganha novas tonalidades e sentidos perante a presença imanente da arte multifacetada. Espera-se que este trabalho acadêmico possa contribuir com o fomento de novas percepções do romance em questão, revelando o poder da

²⁶ “I work by the sentence, I make them as near to perfect as I can get them. God knows what translators do with them, they have a hard time I imagine.” Entrevista com Iñaki Esteban, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CMkROBJ7yV8>. Acesso em: 07 Fev 2015.

²⁷ “Notably Banville does not so much have in mind a sequential, linear kind of order, but a spatial one, a kind of order relying on multiple planes of relationships.”

estética Banvilliana na tentativa de amenizar as rupturas pós-modernas entre a linguagem e a realidade, entre a imaginação e o mundo. Portanto, de modo conciso, é dentro dessas reflexões críticas que a dissertação recebeu o título: “Ritmos Oceânicos do Consciente: Memória, Arte e Metaficção em *O Mar*, de John Banville”.

O primeiro capítulo trata da relação intermodal entre a arte e a memória, sem perder de vista a força motivadora advinda da morte. Ele apresenta dois subtítulos: “Memórias Pintadas” e “Percepções da Morte na Tela.” No primeiro momento, veremos que memória, a qual se encontra veiculada na matéria narrativa, apresenta, em diversas situações relevantes, uma linguagem artística pictória. Por meio desta, a narrativa do romance cumpre uma função estimulante de reavivamento e preservação da memória diante de forças degeneradoras do tempo, do espaço e da própria condição declinante da memória. Sendo assim, objetivo central desta seção é demonstrar como o olhar do narrador é profundamente determinado por sua sensibilidade artística, mediante a qual suas memórias ganharão novas significações e cores, como se num gesto de criação a partir dos seus registros mnemônicos. Noções teóricas de *ekprasis* serão essenciais para compreender a confluência de elementos poéticos e picturais durante o rememorar artístico do protagonista Max Morden, especialmente na ocasião em que sua fruição de um quadro de Pierre Bonnard suscita-lhe memórias de Anna, sua esposa já falecida. No segundo momento, a associação de Anna com a pintura atinge maiores níveis de interação, trazendo à tona a consciência do narrador diante da morte e as possibilidades e efeitos interartísticos que este cria ao tentar harmonizar e ressignificar as disjunções de uma realidade desafiante. O conceito de *enargeia* terá grande relevância aqui.

O segundo capítulo aborda a questão da fotografia e da celebração dos processos da memória. Tal como o primeiro, ele está subdividido em duas seções: “A Arte Testamentária” e “Tempo e Memória.” No primeiro instante, outra arte visual entrará em cena: a fotografia. Tentaremos demonstrar como o olhar do narrador é caracterizado por elementos fotográficos. Por conseguinte, uma representação realista marcante resultará disso, essencialmente da relação da fotografia com a

morte, e analisaremos então como uma linguagem testamentária surge para homenagear o ser humano. No segundo momento, a relação do tempo e da arte fotográfica no defluxo de memórias de Max estará em pauta. Assim interessa-nos averiguar como aqui a arte exerce um “forte apelo humanístico” (O’BRIEN, 2006, p. 436), no sentido de uma agência de memorialização moral e redentória.

No terceiro e último capítulo encontra-se a análise da narrativa metaficcional do romance. Em verdade, o anseio por experimentação formal leva o artista contemporâneo a procurar técnicas narrativas que expressem apropriadamente questões temáticas relevantes ao seu tempo, ao invés de adotar recursos anacrônicos – preocupação que permeia a maioria das afirmações teóricas de Banville e caracteriza seus esforços práticos (IMHOF, 1989, p.15). Sem dúvidas, a técnica de metaficção desenvolvida por Banville em *The Sea* possui um caráter inovador. Buscaremos, então, estudar essa técnica como um meio através do qual Banville cria novas formas e possibilidades de se ver o mundo subjetivo do ser humano em conflito, bem como expandir e extrapolar os limites de representação da própria arte no mundo contemporâneo.

CAPÍTULO 1 - ARTE E MEMÓRIA

Minha tarefa que estou buscando realizar consiste, por meio do poder da palavra escrita, em fazê-los ouvir, fazê-los sentir – consiste, antes de tudo, em fazê-los *ver*.¹

Memórias Pintadas

Em uma entrevista feita por Travis Elborough para uma edição especial de quarenta anos da editora Picador, exatamente no ano em que o romance *The Sea* (2005) de John Banville recebe o Booker Prize, o escritor irlandês diz o seguinte em resposta a uma indagação sobre o título da obra: “Acho que eu tinha o título antes de qualquer coisa, e gosto de pensar num ritmo oceânico através de cada página” (p.2).² Realmente Banville consegue produzir de forma fascinante o efeito de um movimento marítimo que perpassa ciclicamente os três eixos espaço-temporais e narratológicos do romance. Constituída pelos relatos do diário de Max Morden, o protagonista, essa estrutura tríptica da obra apresenta um passado distante representado pelas memórias de infância de Morden, um passado recente no qual surgem cenas de sua vida conjugal e familiar, e um “presente” situado na casa de repouso – antiga casa de veraneio onde Morden passou por experiências infantis marcantes – na qual o protagonista se refugia com o intuito de compilar seu diário e finalizar sua pesquisa sobre Pierre Bonnard. Não há linearidade cronológica na orquestração desses momentos, o que produz o efeito magistral de uma mente irrequieta que revela estados de consciência do narrador (Morden), tal como num movimento oceânico de fluxo e refluxo, indo ao passado, e retornando ao

¹ CONRAD, J. *The Nigger of the ‘Narcissus’, Typhoon and other stories*. Harmondsworth: Penguin, reimpresso 1973, p.13

“My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see*.”

² “I think I had the title before I had anything else, and I like to think an oceanic rhythm through every page.”

presente. Rüdiger Imhof, pioneiro nos estudos sobre o *oeuvre* Banvilliano, afirmou que o romance em questão “é, literalmente, sobre o mar e, figurativamente, sobre o mar da memória.”³ (2006, p. 166)

Nota-se, contudo, que essa passagem fluida de informações mnemônicas e cognitivas pelo consciente do herói é mediada pela presença de outras artes – essencialmente as visuais tais como a pintura e a fotografia –, resultando não apenas em uma prosa poética que é a marca registrada de Banville, mas igualmente em uma rica linguagem interartística. Portanto, buscaremos investigar neste capítulo as características, propósitos e desdobramentos dessa estética multiforme no romance Banvilliano, considerando como a interface entre uma linguagem incrivelmente embeuzada de poeticidade e o recurso de obras de arte ou de representações visuais – existentes ou não no mundo histórico e real – contribui para uma “nova síntese” narratológica fomentada no universo interno de Max Morden.

O enredo do romance, embora Banville fale abertamente que não prioriza isso, consiste na narrativa em primeira pessoa de um diletante sexagenário chamado Max Morden. A história que ele nos conta por meio de suas memórias, que são registradas num diário, perpassam três momentos de sua vida: infância, ocasião em que ele tem experiências significativas e dramáticas, ao conhecer em Ballyless, uma cidade litorânea, a família Grace, composta do casal Constance e Carlo Grace, sua filha Chloe e seu filho Myles, sem esquecer de Rose, a governanta dessa família; um passado mais recente em que ele fala de sua relação com Anna, sua esposa, de Claire, sua filha, e especialmente da dificuldade de perder Anna; e um passado recente, quando todos mencionados já estão mortos, exceto o protagonista, sua filha e Rose, também chamada de Miss Vavasour. Neste momento Max retorna ao *The Cedars*, a casa de veraneio onde conheceu a família Grace, que no “presente” da narrativa parece ter sido transformada numa casa de repouso para idosos, administrada por Miss

³ “is, literally, about the sea and, figuratively, about the sea of memory.”

Vavasour. A intenção de Morden, ao se refugiar ali depois de mais de cinquenta anos, é rememorar para encontrar, talvez, respostas aos seus conflitos internos e novos significados para sua vida.

Imhof já dizia que “A importância do escritor Banville, e da sua obra, deve ser avaliada dentro do contexto de teorias e noções sobre a arte”⁴ (1989, p. 13). Diante dessa admoestação, e com base em conceitos sobre a representação das artes literária, pictórica e fotográfica, bem como na noção de *ekphrasis* e *enargeia*, analisaremos aqui uma das pinturas de Pierre Bonnard, juntamente com algumas fotografias de outros pacientes tiradas por Anna, a esposa do protagonista, quando estava internada num hospital para tratar de sua enfermidade. Cabe informar que o epicentro pulsante e orientador de todo esse material artístico selecionado, o qual surge no deflúvio de memórias de Morden, encontra-se no tema da morte, fundamental em *The Sea*, tanto em termos mais gerais como principalmente no que diz respeito à morte de Anna e outras pessoas que impactaram a vida de Max desde sua infância.

Antes de adentrarmos no campo linguístico e interartístico propriamente dito, faz-se necessário conhecer o protagonista, isto é, o ponto focal mediante o qual o mundo fictício narrado em *The Sea* ganha novas percepções e significações para além do senso comum e automatizado da vida cotidiana. Max Morden é um historiador da arte, interessado no trabalho de Pierre Bonnard, embora veja que praticamente em nada tenha resultado o seu trabalho sobre o pintor francês. Após um elogio de Clara, sua filha, ele pensa: “Não tive a coragem de lhe dizer que minha Bela Biografia sobre Bonnard – algo que soa como o jogo de derrubar latas – não passava da metade de um reputado primeiro capítulo e de um canhenho repleto de imitações presuntivas e observações mal-elaboradas”⁵ (p. 259-260). No entanto, como brilhantemente afirma Imhof, Morden é “um cronista que percebe a realidade, o mundo, sob o aspecto da arte, criando assim uma distância entre si

⁴ “The significance of the writer Banville, and his work, should be assessed within the context of theories of, or notions about, art.”

⁵ “I had not the heart to tell her that my Big Book on Bonnard – it sounds like something one might shy coconuts at – has got no farther than half of a putative first chapter and a notebook filled with derivative and half-baked would-be aperçus.”

mesmo e – podemos dizer – a vida”⁶ (2006, p. 166). Ainda que a imaginação artística de Morden possa, em certa medida, afastá-lo do presente, impelindo-o para uma redoma de reminiscências de seu passado – como exemplo disso, em determinada situação Max verbaliza, “Há momentos em que o passado tem uma força tão grande que parece nos aniquilar”⁷ (p.47) –, ela indubitavelmente se torna uma lente por meio da qual ele passa a vislumbrar os fatos vividos e a realidade angustiante na qual se encontra. Derek Hand, de modo geral, conjectura sobre essa noção, dizendo, “A arte como produto da imaginação humana está separada do mundo, mas, não obstante, funciona como um meio de perceber o mundo”⁸ (2002, p. 70-71). Ademais, vemos que Max apregoa declaradamente sua tendência, reconhecida desde a infância, ao diletantismo, quando diz, “Nasci para me tornar um diletante, tudo o que faltava eram os meios, até que conheci Anna”⁹ (p. 207). Esse desejo inato reverbera até mesmo nas aspirações que ele tem para a filha, ainda que ironicamente ela não siga o futuro idealizado pelo pai: “Muito é exigido dos filhos de um diletante. Ela [Clara] fará o que eu não pude, e será uma grande erudita, se eu tiver qualquer palpite no assunto, e eu tenho.”¹⁰ (p. 175)

Por mais que Max não expresse inspiração para escrever sobre Bonnard, estando completamente imerso nas memórias de seu passado e profundamente abatido com a morte recente de Anna, o seu olhar agudo de artista é inteiramente evidenciado pela maneira como ele enxerga o mundo ao seu redor. O sentido disso até parece contraditório, mas gera de fato um belo efeito oximorônico, como vemos no seguinte excerto, no instante em que Morden questiona a incapacidade do Senhor

⁶ “a chronicler who perceives reality, the world in terms of art, thus creating a distance between himself and – call it – life.”

⁷ “There are moments when the past has a force so strong it seems one might be annihilated by it.”

⁸ “Art as a product of the human imagination is separated from the world, but nonetheless, functions as a means of perceiving the world.”

⁹ “I was born to be a dilettante, all that was lacking was the means, until I met Anna.”

¹⁰ “Much is demanded of the dilettante's offspring. She will do what I could not, and be a great scholar, if I have any say in the matter, and I have.”

Blunden, outro hóspede da casa de veraneio, de se aperceber da sutil beleza natural no interior da sala de estar:

Does he notice those brassy beams of sunlight falling through the leaded panes of the bay window, the desiccated bunch of sea-blue and tenderly blood-brown hydrangea occupying the grate where even yet the first fire of the season has not needed to be lit? Does he notice that the world he reads about in the paper is no longer the world he knew? Perhaps these days all his energies, like mine, go into the effort of not noticing.¹¹ (p.190)

Tão logo Morden demonstra silenciosamente um tom indagativo, é quase que impossível fazer vistas grossas à sua descrição em ricos e coloridos detalhes dos elementos que compõem a cena da qual o Senhor Blunden parece não se dar conta. A grande ênfase aos efeitos da luz e a cores exóticas revela no protagonista um foco narrativo ubiquitadamente contaminado por aquele característico de um pintor, ou pelo menos, dos interesses típicos de um artista em sua representação pictórica do mundo real. Outra ilustração disso, digna de menção, embora seja vista *en passant* aqui, é o registro mnemônico em moldes ricamente artísticos que Max guarda do dia do piquenique num canto remoto da praia com a família Grace, ocasião na qual eles – Max, Myles, Constance e Rose, a governanta – brincam de esconde-esconde. Morden relata que se recorda do jogo como “uma série de quadros vivos, lampejos de instantes de movimento, tudo agitação e cor”¹² (p.125). Além do mais, existe particularmente um episódio no romance em que Morden, já adulto, ao buscar recordar-se das “três figuras centrais do tríptico descorado pelo sal daquele verão”¹³ (p.223), isto é, Mrs. Grace (Constance), Chloe Grace e Rose – as personagens femininas que marcaram perpetuamente Morden num período de férias de sua infância –, descreve seu processo de rememoração como se estivesse pintando um quadro. Assim ele revela,

¹¹ “Será que ele nota os feixes reluzentes da luz do sol que passam pelos vitrais interlineados da janela, e o ramalhete dessecado, de um azul marítimo e um suave marrom-sangue, das hortênsias na grelha da lareira, onde, até agora, não foi necessário acender o primeiro fogo da estação? Será que ele nota que o mundo sobre o qual lê no jornal não é mais o que ele conheceu? Nesses dias, talvez toda sua energia, assim como a minha, esteja dedicada no esforço de não notar.”

¹² “a series of vivid tableaux, glimpsed instants of movement all rush and colour.”

¹³ “three central figures in that summer’s salt-bleached triptych”

I keep going up close to them, the two Graces, now mother, now daughter, applying a dab of colour here, scumbling a detail there, and the result of all this close work is that my focus on them is blurred rather than sharpened, even when I stand back to survey my handiwork. But Rose, Rose is a completed portrait, Rose is done.¹⁴ (p.224)

Deste modo, o fascínio estético dos processos rememorativos que vão ciclicamente sendo registrados no diário de Morden, revelando fases de sua vida como se num efeito marítimo, ora uma maré alta de recordações, ora uma maré baixa e difícil de ser alcançada, está na figura de linguagem metafórica utilizada acima por ele, evocativa do ato criador de pintar um quadro de memórias. Não é de se surpreender que Morden, em última instância, reflète a influência determinante da pintura no fazer literário de seu próprio criador, John Banville. Essa simbiose formativa entre diferentes gêneros artísticos, ou seja, pintura e escrita literária, na vida do escritor irlandês é reconhecida abertamente por Banville no trecho da entrevista realizada por Ináki Esteban, em 2013, durante o Gutun Zuria (Festival Literário Internacional de Bilbao):

Quando eu tinha uns quinze anos, tentei me tornar um pintor, mas não conseguia desenhar, não tinha noção dessa arte e nenhuma sensibilidade pelas cores, sendo tudo isso grandes desvantagens para quem deseja ser um pintor. Mas essa experiência me ensinou a olhar para o mundo de modo particular, com o olhar de um pintor. Isso é bom para um escritor, eu penso, certamente o é para o meu tipo de escrita, porque eu gosto de representar o mundo [...] Mas certo é que aprendi a olhar para o mundo com um olhar artístico, o qual me ajudou.¹⁵

Tais palavras parecem elucidar com precisão um dos motivos pelos quais a arte pictural está tão presente nos romances de Banville; ela exerce um papel imprescindível e central para a estruturação temática, o desenvolvimento estilístico e a caracterização do foco narrativo de muitas de suas obras,

¹⁴ “Eu fico me aproximando delas, das duas Graces, ora da mãe, ora da filha, aplicando uma pincelada de cor aqui, esbatendo um detalhe ali, e o resultado de todo esse trabalho meticuloso é que meu foco nelas fica embaçado, em vez de adelgado, mesmo quando me afasto alguns passos para examinar a obra de minhas mãos. Mas Rose, Rose é um retrato acabado, Rose está pronta e completa.”

¹⁵ “When I was fifteen or so I tried to be a painter, but I couldn’t draw, I had no sense of draftsmanship, and no feeling for colour, these are all distinct disadvantages if you want to be a painter. But it did teach to look at the world in a particular way, with a painter’s eye. That’s good for a writer I think, certainly for my kind of writing it is, because I like to try to represent the world [...] But I did learn to look at the world with that painterly eye, that did help me.”
Entrevista disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CMkROBJ7yV8>. Acesso em: 07 Fev 2015.

como, por exemplo, nos três livros que constituem a Trilogia de Arte – *The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993) and *Athena* (1995) –, em *The Untouchable* (1997), entre outros. Isso não é diferente em *The Sea*, embora aqui a pintura ganhe uma função inovadora de intermediar a defluência de memórias de Max Morden, como em breve veremos mais aprofundadamente.

Uma vez que o narrador em primeira pessoa se apresenta como “uma voz que intertextualiza, transformando o relato em uma câmara ecoante de citações e alusões literárias”¹⁶ (IMHOF, 2006, p. 167), nós selecionamos, dentre as diversas referências intertextuais de Max Morden a pinturas, a descrição que ele faz do quadro *Nude in the bath, with a dog* (Nua no banho, com um cão). De autoria de Pierre Bonnard, um renomado pintor francês pós-impressionista do século passado, essa obra pictórica faz parte de uma série famosa conhecida como *Baignoires* (Banheiras), sendo invocada no momento em que Morden encontra-se completamente à deriva, numa torrente de memórias de um passado recente, relacionadas a sua esposa Anna, que iniciava uma batalha contra o câncer, a causa de sua eventual morte.

Como dito antes, durante sua estadia em *The Cedars* (hospedaria de veraneio) que tornou-se aparentemente uma casa de repouso para idosos, Max Morden menciona seu “engajamento” com um trabalho sobre Bonnard, “um projeto recente no qual estou atolado por mais anos do que posso computar”¹⁷ (p.40). Anna costumava chamar o artista francês, não sem uma boa gargalhada, de “Brides-in-the-Bath” [“Noivas-no-Banho”]. Num paralelo de intrigantes coincidências que Max estabelece com sua esposa, o protagonista nos informa que Pierre Bonnard tinha se casado com uma mulher que sofria uma doença mental crônica, uma “excelente e dedicada hipocondríaca”¹⁸ (Ibid, p. 152), que se apresentou como “Marthe Méligny” no seu primeiro encontro com ele, em umas das ruas de Paris, mas que, surpreendentemente, depois de mais de trinta anos, quando enfim se casaram, revelou-lhe seu verdadeiro nome, “Maria Boursin,” e também o fato de que não tinha apenas

¹⁶ “a voice that intertextualizes, turning the account into an echo-chamber of literary quotations and allusions”

¹⁷ “a recent project in which I have been mired for more years than I can compute.”

¹⁸ “great and dedicated hypochondriac”

dezesseis anos de idade como afirmara no início, mas uns vinte e poucos, tal qual Bonnard. (Ibid, p. 151). Foi justamente essa mulher que, após ter “desenvolvido o hábito de passar longas horas no banho”¹⁹ (Ibid, p. 152), converteu-se na fonte inspirativa do aclamado conjunto de pinturas já citado, intitulado *Baignoires*. Esse trabalho triunfante foi todo realizado em Le Bosquet – a casa nova adquirida pelo casal em 1927, na modesta cidadezinha de Le Cannet, na Côte d’Azur, isolada da agitação da metrópole parisiense – onde viveram juntos e reclusos por quinze aflitivos anos, até o dia da morte de Maria Boursin. Todos esses detalhes sobre a vida e obra de Pierre Bonnard que aparecem em *The Sea* são condizentes com os fatos e informações históricas existentes, sendo integralmente preservados por Banville, que almeja, no caso deste romance, usá-los mais como um pano de fundo sobre o qual dramatiza a condição humana e a partir do qual entremeia criativamente uma relação com os problemas e angústias enfrentados por Max Morden e Anna.

Veremos, então, uma belíssima descrição feita por Max Morden da pintura *Nua no banho, com um cão*²⁰, a qual Bonnard começou em 1941, dando-lhe continuidade até sua completude em 1946, apesar de Maria Boursin já ter falecido nesse ínterim, mais precisamente em 1942. Dado que a apreciação de Morden dessa pintura é significativamente intertecida com sua interpretação da realidade, a qual perpassa por seus olhos e sentidos artisticamente sensíveis – ainda mais sensibilizados num contexto de lamentação lúgubre –, decidimos deixar a citação de sua análise pictórico-descritiva praticamente na íntegra, no trecho abaixo:

[...] she lies there, pink and mauve and gold, a goddess of the floating world, attenuated, ageless, as much dead as alive, beside her on the tiles her little brown dog, her familiar, a dachshund, I think, curled watchful on its mat or what may be a square of flaking sunlight falling from an unseen window. The narrow room that is her refuge vibrates around her, throbbing in its colours. Her feet, the left one tensed at the end of her impossibly long leg, seem to have pushed the bath out of shape and made it bulge at the left end, and beneath the bath on that side, in the same force-field, the floor is pulled out of alignment too, and seems on the point

¹⁹ “developed a habit of spending long hours in the bath”

²⁰ Essa pintura de Pierre Bonnard está no ANEXO 1. Antes de apreciá-la, recomendamos que o leitor examine o seguinte excerto descritivo do protagonista Morden para que tire suas impressões da linguagem poética que Banville usa, experiência que poderá contribuir com o entendimento das reflexões críticas feitas neste trabalho acadêmico.

of pouring away into the corner, not like a floor at all but a moving pool of dappled water. All moves here, moves in stillness, in aqueous silence. One hears a drip, a ripple, a fluttering sigh. A rust-red patch in the water beside the bather's right shoulder might be rust, or old blood, even. Her right hand rests on her thigh, stilled in the act of supination [...]²¹ (p 152-153)

Embora nesse trecho do romance não temos uma página a mais, ou um anexo, com a pintura de Bonnard impressa, o que não deprecia nem minimiza o potente efeito estético produzido por Max mediante sua interpretação descritiva do quadro, notamos nitidamente a confluência entre referências de elementos pictóricos que compõem a pintura (como por exemplo, “ela”, “cãozinho”, “cômodo”, “banheira”, “piso”, entre outros) e uma linguagem vigorosamente poética que busca reproduzir em palavras o que é assimilado pelos olhos impressionáveis do diletante, quer este esteja literalmente com uma imagem do quadro em suas mãos, quer esteja valendo-se de seus recursos memoriosos. Em decorrência desse repertório interartístico, a primeira impressão que poderia nos acometer é a de estarmos diante de algo misteriosamente belo e estranho, atraente e desconhecido, o que John Kenny denomina mais abrangentemente de “atmospheric”, em seu artigo “Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction” (2006). Ele afirma: “O uso de vocabulário e motivos pictóricos permite Banville fazer descrições altamente detalhadas da experiência sensual dos fenômenos, consumir seu ‘escrutínio obsessivo’. O efeito é atmosférico.”²² (p.56). O sentido deste adjetivo, dentro do contexto da análise de Kenny, parece conotar algo intrigante e/ou enleante.

Para abordar essa descrição altamente detalhada de Morden com um instrumento de análise mais teórico, pertencente ao campo da retórica, faz-se oportuno introduzirmos o conceito de *ekphrasis*.

²¹ “[...] ali ela está deitada, rosa e arroxeadada e dourada, uma deusa do mundo flutuante, atenuada, intemporal, tão morta quanto viva, e, ao seu lado, sobre os azulejos, o seu cãozinho marrom, seu familiar, um bassê, eu acho, acomodado e atento no seu tapete, ou o que pode ser um quadrado de luz solar flocosa descendo de uma janela inobservada. O cômodo estreito, que é seu refúgio, vibra ao seu redor, pulsando em cores. Seus pés, o esquerdo tensionado ao final de sua perna impossivelmente longa, parecem ter deformado a banheira com um empurro, deixando-a bojuda na quina esquerda, e debaixo da banheira desse lado, no mesmo campo de força, o piso também é puxado para fora de alinhamento, e parece estar ao ponto de escoar pelo canto, de forma alguma como piso, mas como uma poça movente de água sarapintada. Tudo se move aqui, move-se em quietude, em silêncio aquoso. Ouve-se uma gota, uma pequena ondulação, um trêmulo suspiro. Uma mancha avermelhada na água, junto ao ombro direito da mulher que se banha, poderia ser ferrugem, ou até mesmo sangue de longa data. Sua mão direita repousa sobre a coxa, parada num ato de supinação [...]”

²² “The use of pictorial vocabulary and motifs enables Banville to provide highly detailed descriptions of the sensual experience of phenomena, to consummate his ‘obsessed scrutiny’. The effect is atmospheric.”

Variadas são as definições desse termo, desde a ideia clássica de “trazer o assunto diante dos olhos”²³ (WEBB, 2009, p. 2), de forma extremamente ampla, sem rivalizar as artes visuais mediante descrições de carga não necessariamente poética, até a terminologia literária moderna, desenvolvida com o intuito de analisar textos escritos, ou seja, predominantemente a prosa ficcional e a poesia (Ibid, p. 9). Considerando a natureza lírica da prosa Banvilliana, será infrutífero rejeitar a formulação conceitual mais contemporânea de *ekphrasis*, segundo a qual esse termo representa uma descrição poética de uma obra de arte visual, isto é, o “a tentativa de imitar com palavras um objeto das artes plásticas, principalmente a pintura ou a escultura”²⁴ (KRIEGER, 2000, p. 141). Todavia, indo um pouco além na vereda da conceitualização, nos ateremos também à noção do núcleo motivador da atividade ecfástica, que tornar-se-á de grande valia, sempre que suscitarmos a figura de Anna, esposa de Max Morden. Em outras palavras, esse acúleo ecfástico, que resgata em certa medida o paradigma teórico clássico, diz respeito a uma esperança, muito bem observada por W.J.T Mitchell, um dos grandes estudiosos desse assunto, que veremos em seguida no esclarecimento de John Kenny (2006, p. 54):

Estreitando o campo para os presentes efeitos, devo me concentrar numa motivação que parece fundamentar toda literatura ecfástica, seja o termo usado expansiva ou estritamente. Em toda literatura ecfástica, diz Mitchell, há um momento de ‘esperança ecfástica’, uma fase ‘em que a impossibilidade da ecfasis é superada pela imaginação ou metáfora, quando descobrimos um “sentido” no qual a linguagem pode realizar o que muitos escritores desejavam: “nos fazer ver.” Essa arte do olho é para Banville ‘o triunfo de olhar, do escrutínio obsessivo.’²⁵

Isso posto, depois de termos apresentado algumas noções do conceito de *ekphrasis* que por ora nortearão nossa análise, voltemos à leitura descritiva de Max Morden dada à *Nua no banho*, com

²³ “bring the subject matter before de eyes”

²⁴ “intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura.”

²⁵ “To narrow the field for the present purposes, I shall concentrate on a motivation that seems to underlie all ekphrastic literature, whether the term is used expansively or narrowly. In all ekphrastic literature, says Mitchell, there is a moment of ‘ekprastic hope’, a phase ‘when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a “sense” in which language can do what so many writers have wanted it to do: “to make us see.” This art of the eye is for Banville ‘the triumph of looking, of obsessed scrutiny.’”

um cão. O protagonista do romance, em termos teoricamente equiparáveis, compõe uma formidável interpretação poética de uma obra de arte visual. Todos os detalhes e nuances na sua utilização de cores e verbos relacionados (“rosa, arroxeadada e dourada”; “atenuada”; “O cômodo [...] vibra [...] pulsando de cores ao seu redor”; “água sarapintada”; “mancha avermelhada”, etc), efeitos de luz (“solar flocosa”) e expressões simbólicas ou metafóricas (“deusa do mundo flutuante”, “sangue” e “ato de supinação”), sem mencionar a sonoridade verbal atinente ao movimento da mulher que se banha – ainda que isso pareça paradoxal por conta da estaticidade física de qualquer pintura –, patenteiam o cunho essencialmente ecfrástico da descrição que Max faz da obra Bonnardiana. Tamanha é a intensidade poética alcançada por tais recursos linguísticos e intertextuais que o cenário retratado no quadro ganha uma outra dimensão de significações através do olhar artístico do dileitante do verbo, culminado no sentido vivificante da arte à existência humana. Dentro dessa perspectiva, Banville curiosamente compartilha sobre uma experiência factual e inesperada que teve diante de uma das obras do conjunto *Baignoires*,

Sabe, eu estava hoje no museu, no Guggenheim [Guggenheim Museum Bilbao], e eu não percebi que eles tinham um Pierre Bonnard, um quadro de sua coleção *Nua no Banho*. Ele pintou uma série inteira deles, a qual considero uma grande obra-prima do século 20, e fiquei diante da dita-cuja. Ali ele faz o todo, não apenas a nua no banho, mas os mosaicos na parede, a luz no piso, tudo ruborizar-se, tudo exsudar precisamente um sentido de si mesmo. Isso é o que a arte faz, é por isso que procuramos a arte. Ela acelera a percepção da vida, acelera a percepção de quem somos, o que somos, jogados neste mundo estranho.²⁶

Tal como Banville, seu protagonista de *The Sea* é irresistivelmente cativado pela composição pictórica Bonnardiana, pelo rubor intenso e expressão original do quadro que provocam fortes reações nele como espectador, levando-o até mesmo a perceber novas e diferentes facetas da realidade, de si próprio e da sua família, especialmente no que tange a sua relação com sua esposa

²⁶ “Your know, I was in the museum today, the Guggenheim, and I didn’t realise they had a Pierre Bonnard, one of his *Nude in the Bath*. He did a whole series of them of which I have as a great masterpiece of the 20th century art, and I stood in front of this thing. There he makes the whole, not just the nude in the bath, but the mosaics in the wall, the light on the floor, everything is blushing, everything is just exuding the sense of itself. That’s what art does, that’s why we go to art. It quickens that sense of life, it quickens that sense of who we are, what we are, thrown into this strange world.” Entrevista com Iñaki Esteban, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CMkROBJ7yV8>. Acesso em: 07 Fev 2015.

Anna. Entretanto, ainda que a pintura *Nua no banho, com um cão* mostre uma forma intrínseca de enxergar a cena a partir de uma perspectiva que é oferecida por Pierre Bonnard, o profundo deleite de Max Morden na obra desvela de modo simultâneo a sua abordagem pessoal, artística e peculiarmente lírica de interpretá-la e descrevê-la. Como declara John Berger, “Embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção e apreciação de uma imagem também depende da nossa maneira de ver”²⁷ (BERGER, 1972, p. 8). Berger relevantemente antecipa que “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos”²⁸ (ibidem). Como se isso não bastasse, diante de um processo dialógico complexo entre o mundo subjetivo do diletante e uma miscelânea de estímulos externos oriundos não apenas do mundo concreto em seu entorno, mas de outras linguagens artísticas – neste caso a pintura –, entende-se que o quadro de Bonnard em questão catalisa a fluência de memórias que o narrador do romance nutre em relação a sua mulher. Imhof esclarece esse ponto sobre a relação entre a esfera temporal da mente e o que a excita fora dela: “Momentos de tempo na mente podem ser disparados por estímulos ópticos e acústicos recebidos no tempo presente, ou podem ser engendrados por meio de associação, para nomear apenas duas de diversas formas de estruturar o fluxo de pensamento ou o fluxo de memória”²⁹ (2006, p. 171-172). É nesse sentido, portanto, que a arte pictórica em *The Sea*, interminável fonte de inspiração artística para Morden, estimula, dinamiza e organiza, de certo modo, um volume significativo de memórias que ele registra em seu diário, exercendo o que chamamos de uma função intermediária no fluxo de consciência do protagonista.

Tão logo a pintura *Nua no banho, com um cão* passa a mexer com o íntimo emotivo de Morden, disparando e modelando suas memórias de Anna, o herói Banvilliano tenta dar vida à sua versão particular da obra, identificando nas entrelinhas, ou melhor dizendo, nos traços e detalhes

²⁷ “Although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing.”

²⁸ “The way we see things is affected by what we know or what we believe.”

²⁹ “Moments of time in the mind may be triggered by optical or acoustic stimuli received in the present time, or they may be engendered by way of association, to name but two of the various possible ways of structuring thought-flow or the stream of memory.”

pincelados, uma história que ele associa – lembremo-nos da forma de “associação” agora pouco mencionada por Imhof –, com a sua experiência de vida. Dar à luz histórias pintadas no “ventre” dos quadros, concedendo-lhes um corpo verbalizado e narrado, também é um aspecto de ímpeto ecfrástico, como John Kenny elucida mencionando a reflexão de James Heffernan, outro teórico influente desse gênero retórico: “Como Heffernan sustenta: ‘a ecfrasis é dinâmica e obstétrica; ela liberta tipicamente do momento fecundo da arte visual seu impulso embrionariamente narrativo, e assim deixa explícita a história que a arte visual apenas conta por inferência’”³⁰ (HEFFERNAN, 1993, p.3). Desse modo, imediatamente depois que Marthe Meline, retratada no quadro de Bonnard, e o banheiro onde ela se encontra são apresentados numa prosa poética, o “autor” Morden traz à tona, mediante suas memórias, a figura de sua esposa Anna, estabelecendo associações claras e pontuais entre as duas mulheres. Vê-se, por exemplo, que a mão direita de Marthe sobre sua coxa num gesto de supinação, faz Max rememorar “As mãos de Anna sobre a mesa naquele primeiro dia quando voltamos da consulta com o Sr. Todd, suas mãos desamparadas com as palmas viradas para cima, como se estivessem rogando algo a alguém defronte dela, alguém que não estava lá”³¹ (p. 153). Parafrasando, a memória das mãos supinas de Anna, depois da visita ao consultório médico do Dr. Todd – “Tod”, por sinal, significa “morte” em alemão³² –, memória esta que subjazia adormecida no estado de consciência de Max, é liberada de sua condição “embriônica”, conforme a teoria de Heffernan, no momento em que o diletante tece uma relação interpretativa com a particularidade da mão de Marthe na pintura. Por inferência, a história dramática e recôndita de Anna submerge mediante um estímulo pictórico. De certo modo, portanto, se Morden não estivesse acalentando memórias de sua esposa, o detalhe da mão virada da musa Bonnardiana muito provavelmente não teria exercido fascínio sobre a imaginação do protagonista do romance, o que

³⁰ “As Heffernan has it: ‘ekphrasis is dynamic and obstetric; it typically delivers from the pregnant moment of visual art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that visual art tells only by implication’.”

³¹ “Anna’s hands on the table that first day when we came back from seeing Mr Todd, her helpless hands with palms upturned as if to beg something from someone opposite her who was not there.”

³² Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/3643199/Wave-after-wave-of-vocabulary.html>>. Acessado em: 30 Abril 2015.

nos remete novamente ao conceito de Berger sobre a reciprocidade entre a pintura e o espectador no período de fruição.

Outro traço de semelhança entre Marthe e Anna, apontado pelo olhar artístico de Morden, é o fator de morte iminente devido à condição de saúde precária das duas mulheres. Na sua descrição ecfrástica, Max atribui a Marthe, que recorria a longos banhos durante o dia, o epíteto de “deusa do mundo flutuante [...] tão morta quanto viva”, ao passo que, ligeiramente depois, associa com isso o fato de que “Minha Anna, quando adoeceu, passou a tomar banhos prolongados na parte da tarde”³³ (p. 153). Numa correspondência quase que simbiótica, construída pelo diletante, a história encoberta das duas mulheres alça um patamar de visibilidade e exposição logo que registrada no diário. Morden traça ainda um surpreendente paralelo entre a necessidade de reclusão dos casais ao acrescentar que “Durante todo o outono e inverno do ano de sua [Anna] lenta morte, nós nos confinamos em nossa casa à beira-mar, assim como Bonnard e sua Marthe em Le Bosquet.”³⁴ (Ibidem)

Além de tudo, quando Max fica alarmado ao pensar que a quietude de Anna na banheira pode sugerir um afogamento (in)voluntário, ele finalmente ouve, tendo colocado seus ouvidos desesperados junto a porta do banheiro, “o balouço suave da água à medida que ela [Anna] se mexia, o barulho suave quando erguia uma mão para pegar o sabonete ou a toalha”³⁵ (Ibid, p. 154). Não é pois de se estranhar que todo esse aspecto sonoro da memória afetiva de Morden é evocado após sua versão ecfrástica de *Nua no banho, com um cão*, na qual a frase “uma gota, uma pequena ondulação, um trêmulo suspiro”, atrelada ao gesto de Marthe, aparece como um ponto de correlação a mais. Esse conjunto de associações, tão belas quanto emocionalmente tensas, que são oriundas do olhar inventivo de Morden, traduz o drama humano que ele está enfrentando com a falta de um ente

³³ “my Anna, when she fell ill, took extended baths in the afternoon.”

³⁴ “Throughout the autumn and winter of that twelvemonth of her slow dying we shut ourselves away in our house by the sea, just like Bonnard and his Marthe at Le Bosquet.”

³⁵ “the soft heave of water as she stirred, the soft splash as she lifted a hand for the soap or a towel.”

amado. Derek Hand detecta essa característica na obra Banvilliana, observada facilmente na rede de analogias femininas que acabamos de explorar: “Debaixo do verniz estilístico do trabalho de Banville pulsa um extrato real de emoção à medida que ele retorna repetidamente à tragédia comum.”³⁶ (2006, p. ix)

Adentrando um pouco mais essa questão do drama da mortalidade humana, Max Morden diz que está escrevendo “O Livro dos Mortos”³⁷ (p.237), ou “uma vulgata dos mortos”³⁸ (Ibid, p. 230), pois, realmente, muitos dos que faziam parte de seu círculo, um tanto restrito, de relacionamentos retornam ao pó da terra enquanto suas memórias vão fluindo no desenrolar do romance. Dentre essas pessoas, até o encerramento do romance, falecem todos da família Grace, que Max, quando garoto, conhece na casa de veraneio – Chloe, Myles, irmão dela, Carlo e Constance, os pais –, Anna e seu pai Charlie Weiss, o pai e a mãe de Max, o leiteiro Duignan, entre outros. Assim como, desde o início, Morden “viu” a morte trançar “seu laço negro”³⁹ (Ibid, p. 151) nas vidas de Bonnard e Marthe, ele também está indignadamente consciente da ação dela quando esta estende seu enlace final à vida de Anna, e, num sentido geral, aos que ele parecia se importar. Não despropositadamente, o sobrenome “Morden” contribui com sutilezas semânticas dentro do contexto de fatalidade, as quais poderiam passar despercebidas. A título de curiosidade, Imhof fornece relevantes dados linguísticos a esse respeito: “Mas ‘Morden’ é um nome contraditório para um personagem que está compilando o livro dos mortos. Pois ‘morden’ em alemão significa ‘assassinar’ ou ‘matar’, também presente no prefixo de ‘ermorden’”⁴⁰ (IMHOF, 2006, p. 174). Entretanto, por mais que a morte seja a herança comum entre todos os seres humanos – entendimento bem distinto para Max quando verbaliza “De todos os lados havia augúrios de

³⁶ “Bellow the stylistic veneer of Banville’s work throbs a very real stratum of emotion as he returns again and again to a common tragedy.”

³⁷ “The Book of the Dead”

³⁸ “a vulgate of the dead”

³⁹ “its black ribbon”

⁴⁰ “But ‘Morden’ is an opposite name for a character who is compiling a book of the dead. For ‘morden’ in German means ‘to murder’ or ‘to kill’, also in the prefixed form ‘ermorden’.

mortalidade”⁴¹, embora não aceite a perda de Anna – é precisamente com a intermediação da arte no mar mnemônico do protagonista que seu livro poético em homenagem aos mortos enche-se de valor estilístico e humano. Esse livro ou diário de Morden, em última instância, é o próprio romance. John Kenny fala de um outro aspecto primordial de *ekphrasis*, adequado para o ensejo: “Esse conceito clássico do papel da ecfraze em combater, e até mesmo reverter, a morte continua figurando na própria visão de Banville de que sua arte é, desde a origem, motivada pela consciência da morte”⁴² (2006, p.62). Tendo isso em vista, as muitas memórias de Max que assomam num processo de estímulos picturais, relacionadas a pessoas que morreram, foram processadas, na maioria dos casos, por meio de uma escrita ecfástica, um instrumento único com o qual o diletante inicia a missão de lutar contra o pesadelo da morte, e se possível anulá-lo radicalmente, não de forma literal, mas, como veremos, simbólica e memorialista.

Percepções da Morte na Tela

Para aprofundarmos mais essa noção, sem perder de foco a pintura *Nua no banho, com um cão* na nossa análise, far-se-á necessário conhecer mais alguns desdobramentos conceituais de *ekphrasis*. John Kenny atina que “A ideia ocultista de que a representação artística pode assumir a condição original de carne e sangue é a presunção ecfástica máxima [...] Ao seu extremo, a crença no mundo oculto e virtual da ecfraze envolve uma reversão desejada da morte”⁴³ (2006, p.60-61). Não se pode deixar de recordar que este propósito ecfástico de restauração da vida está indestrinçavelmente relacionado à ideia de esperança – a de nos fazer ver – que havíamos mencionado anteriormente.

⁴¹ “On all sides there were portents of mortality”

⁴² “This classical concept of the role of ekphrasis in combating, even reversing, death continues to figure in Banville’s own view that his art is, at the root, motivated by the consciousness of death.”

⁴³ “The occultist idea that the artistic representation can assume the status of a flesh and blood original, is the ultimate ekphrastic presumption [...] At its extreme, belief in the occult virtual world of ekphrasis involves a desired reversal of death.”

Vale citar um exemplo intratextual, muito bem lembrado por Kenny, que elucidará significativamente a motivação de Morden ao escrever um livro em memória dos mortos:

Em *Ghosts* [1993], a necrolatria de Freddie torna-se obsessiva: ‘há um ônus em nós, os vivos, de invocar os nossos finados. Estou certo de que não lhes há uma outra forma de vida após a morte além disso: que eles vivam em nós e por meio de nós. Isso é nosso dever’. Essa é a extrema exigência na forma oculta de Banville olhar para o poder da arte.⁴⁴ (Ibid, p.62)

Sem dúvida alguma, a preocupação necrolátrica acentuada de Freddie Montgomery com seu panegírico aos mortos reverbera no projeto esperançoso de Max Morden de compilar um livro. A expectativa pungente de Morden é de rever sua esposa e os que partiram deixando-lhe marcas profundas. Para ilustrar isso, Morden, num solilóquio e próximo de um estado de delírio, implora para que sua esposa retorne do mundo dos que se foram, nem que seja como um fantasma para assombrá-lo: “Mande de volta o seu espírito. Atormente-me, se quiser. Sacuda os seus grilhões, arraste pelo chão a sua mortalha, mordaz como uma banshee⁴⁵, qualquer coisa. Eu adoraria ver um espírito. Onde está minha garrafa. Preciso da minha mamadeira de bebê grande. Minha chupeta”⁴⁶ (p.248). Em outra situação, encolerizado e imerso em seus pensamentos, Morden se dirige a Anna, ou a ideia do espírito dela, com vitupérios: “Sua maldita, sua cadela, como pôde você partir e me deixar assim, chafurdado na minha própria sujeira, sem ninguém para resgatar-me de mim mesmo. *Como pôde você?*”⁴⁷ (Ibid, p. 196)

Diante disso tudo, a melhor maneira para Morden de preservar a lembrança de Anna, de mantê-la “viva” diante de seus olhos, além de refugiar-se no conforto paliativo e ilusório de bebidas alcoólicas, é registrá-la em seu diário de memórias, concatenando uma linguagem “ocultista” apta

⁴⁴ “In *Ghosts*, Freddie’s necrolatry becomes obsessive: ‘there is an onus on us, the living, to conjure up our particular dead. I am certain there is no other form of afterlife for them than this, that they should life in us and through us. It is our duty.’ This is the extreme demand on Banville’s occult way of looking at the power of art.”

⁴⁵ Banshee é um espírito feminino do folclore gaélico que com seus lamentos anuncia morte iminente na família” (HOUAISS, p.58)

⁴⁶ “Send back your ghost. Torment me, if you like. Rattle your chains, drag your cerements across the floor, keen like a banshee, anything. I would have a ghost. Where is my bottle. I need my big baby’s bottle. My soother.”

⁴⁷ “You cunt, you fucking cunt, how could you go and leave me like this, floundering in my own foulness, with no one to save me from myself. How could you.”

para realizar tal façanha “mágica”. Mais uma vez, segundo Morden (e Banville), a solução para seu profundo desespero mostra-se na elaboração de uma escrita intermodal, na qual ele cria prosa lírica a partir da contemplação da arte visual. O que, dito de outro modo, produz o corolário intersemiótico, assunto tratado por Antônio Monegal na sequência: “O que de fato está em jogo é um processo de diálogo intertextual que dá lugar – um lugar virtual, utópico – à imitação fingida, dedicada a evocar na imaginação do leitor ou espectador a presença do inevitavelmente ausente. Como faz a arte de re-presentar a realidade”⁴⁸ (MONEGAL, 2000, p. 19). Destarte, Morden descobre a faculdade de visualizar imaginativamente algo que não existe – no caso, sua esposa Anna –, como se realmente existisse, fenômeno este que retoricamente é chamado de *enargeia*, uma qualidade Plutarquiana evocada no exercício efrástico, segundo a qual se busca “impressionar o leitor ou espectador com uma presença física que parece tão natural que a consciência de ilusão se perderá” (KENNY, 2006, p. 56). Quase prontamente, isso nos remete à técnica ficcional, a que Banville se refere de maneira reiterada em entrevistas, de fazer os leitores experienciarem um sonho inesquecível com a mesma vivacidade e impacto sentidos por aquele que teve o sonho, isto é, o contador ou escritor. Max Morden busca consolo na formulação enargéiaca da sua escrita memoranda, em interface com a pintura. O efeito disso não é capaz de ressuscitar Anna, literalmente recompondo-lhe a carne e os ossos de seus restos mortais, mas, no entanto, produz um avivamento memorial de sua mulher. Essa ideia é explicitada por Kenny, o único atualmente a aplicar o conceito de *enargeia* à obra Banvilliana,

Na obra de Banville, o encontro com a morte é o desafio final da arte sublime. Em arte, a *enargeia* da efrasis visa, não à imortalidade no sentido clássico exatamente, mas ao conforto da memorialização para os que ainda estão vivos. E a suposição da fala sobre a geração desse conforto – não meramente só para eles, mas como um testamento aos que partiram – é onde jaz a moralidade da imaginação para os recentes personagens de Banville que se sentam e

⁴⁸ “Lo que de hecho está en juego es un proceso de diálogo intertextual que da lugar –un lugar virtual, utópico– a la imitación fingida, dedicada a evocar en la imaginación del lector o espectador la presencia de lo ineludiblemente ausente. Como hace el arte al re-presentar la realidad.”

conversam incessantemente entre memórias de pessoas queridas que morreram.⁴⁹ (Ibid, p. 62-63)

Nota-se, por conseguinte, que o apaziguamento emocional momentâneo gerado na criação enargéiaca do diário de Morden serve similarmente como testamento a Anna, revelando princípios morais na imaginação artística dele. Em breve falaremos mais sobre essa insígnia testamentária da ecfrásis na seção da dissertação dedicada à fotografia e metaficção.

Ainda por cima, é revelador verificar que em todas as pinturas da série *Baignoires*, incluindo *Nua no banho, com um cão*, Bonnard retrata Marthe, como se ela fosse bem mais jovem. Embora, ao longo do romance, Morden não nos mostre uma representação literal de Anna pincelada na superfície de um quadro, ele consegue, no cruzamento interartístico das analogias que faz dela com a diva Bonnardiana, fortalecer o efeito rejuvenescente que a pintura manifesta ao transferi-lo a Anna, na tentativa de aniquilar as ações do tempo sobre sua vida, ou sobre a memória que deseja conservar dela. Nesse sentido, Imhof faz essa observação informativa e agregativa:

Finalmente, o contraste entre os últimos auto-retratos de Bonnard, misteriosamente velados, e a série que ele pintou concorrentemente da sua esposa estirada na banheira, insulada das mortificações da idade, porque essas pinturas sempre a apresentam muito mais nova do que era na época, fornece uma correlação exata à narrativa, a qual, por sua vez, oferece semelhantemente auto-retratos velados de Morden – como menino, na sua meia idade, e como sessentão – e tentativas, ao criar pelo menos partes da vida de Anna na narrativa, isto é, na arte, de afastar as mortificações do envelhecimento.⁵⁰ (2006, p. 176)

Creio não exagerar ao dizer que, assim como Horácio, o poeta lírico romano, via uma irmandade entre a pintura e a poesia, na visão de Morden, Marthe Melighé é para Anna o que Anna é para

⁴⁹ “In Banville’s work, the meeting with death is the ultimate challenge of the sublime art. The enargeia of ekphrasis in art is aimed, not at immortality in the classical sense exactly, but at the comfort of memorialization for the still living. And the assumption of the talk of generating this comfort – not merely for themselves but as testament to those departed – is where the morality of the imagination lies for Banville’s recent principals who sit and and talk incessantly amid memories of dead loved ones.”

⁵⁰ “Finally, the contrast between Bonnard’s late, mysteriously veiled self-portraits and the series he painted concurrently of his wife stretched out in the bath, insulated from the mortifications of age because these pictures always show her much younger than she was at the time, provides an exact correlative to the narrative, which offers similarly veiled self-portraits of Morden – as a boy, in middle-age, in his sixties – and attempts, by recreating at least parts of Anna’s life in a narrative, in art that is, to ward off the mortifications of growing old.”

Marthe Maligné. Em outros termos, Max, mediante sua percepção artística e interpretação ecfrástica, dota cada mulher de atributos pertencentes à outra, numa troca mútua, realizada no mundo revitalizante e único da imaginação. Assim sendo, a versão Bonnardiana harmônica que Morden faz de Anna exibe uma aura picturesca atrativa, ainda que efêmera, conforme Imhof indica na símile a seguir: “ele [Morden] comunica o discernimento excruciante de que as pessoas, tal como obras de arte, emergem do nada, e, diferentemente destas, retornam ao nada”⁵¹ (2006, p. 171). Tomando-se por base esse comentário comparativo, entende-se que a percepção de vida de Morden é tão inteiramente imbuída de um sentido imaginativo que obras-primas e pessoas, em última análise, compartilham de uma origem criativa correlata. Desse modo, no olhar do diletante, a justaposição entre Marthe e Anna, ambas “pintadas” por palavras, parece conferir-lhes a mesma gênese artística.

Ora pois, se as pessoas, ao contrário de obras de arte, retornam ou não ao nada, parece importar pouco diante da relação precisamente análoga que Max faz de seu esquecimento gradual de Anna com a natureza deteriorante de uma pintura: “Ela está cravada em mim como um faca e no entanto estou começando a esquecer-me dela. A imagem que eu guardo dela em minha mente já está se desgastando, pedaços de pigmentos, lascas de folha dourada, estão se partindo. Será que a tela inteira ficará vazia um dia?”⁵² (p. 215). Novamente, pode-se ver com nitidez, por um outro prisma, a forma como a memória que Morden preserva de Anna epitoma os próprios efeitos decomposicionais da textura e materialidade de uma obra de arte. Subjacente a esse paralelo, existe concomitantemente a ideia de que a vida de Anna assume um status de obra de arte através das lentes ecfrásticas dos olhos de Morden, mesmo que ambas, tanto a arte como a vida humana, sejam perenes em sua natureza. Eoaghn Smith, autor de *John Banville: Art and Authenticity* (2014), contribui com relevância para esta reflexão: “Nesses últimos romances [*The Infinities* and *The Sea*],

⁵¹ “he conveys the excruciating insight that people, like works of art, emerge from nothing, and unlike them, return to nothing.”

⁵² “She is lodged in me like a knife and yet I am beginning to forget her. Already the image of her that I hold in my head is fraying, bits of pigments, flakes of gold leaf, are chipping off. Will the entire canvas be empty one day?”

a natureza da existência humana e a vida da obra de arte são indistinguíveis uma da outra, como entidades que comemoram o destino de cada uma”⁵³ (p.173). Então, guardadas as devidas proporções, a arte e a vida para Morden não terminam de jeitos diferentes, como sugerido por Imhof, mas atuam equanime e conjuntamente para memoriar um fim que lhes é comum. Ademais, Elke D’Hoker tece um comentário expressivo a respeito da visão de Banville sobre a arte literária, dizendo: “é unicamente através da forma artística que devem surgir o conhecimento e o entendimento”⁵⁴ (2004, p. 77). Desse modo, a assimilação cognitiva e sensorial que Morden faz da realidade, essencialmente no tocante às intempéries que ele arrosta, só poderia ser realizada no mais elevado grau mediante a arte em suas manifestações multifacetadas.

Um outro exemplo notável de como essa função intermediária da arte parece provocar um efeito Bonnardiano nas memórias flutisssonantes de Morden é encontrado na ocasião em que o protagonista, depois de longos anos, parece não reconhecer a casa de veraneio de sua infância,

Everything was slightly out of scale, all angles slightly out of true. The staircase was steeper, the landing pokier, the lavatory window looked not on to the road, as I thought it should, but back across the fields. I experienced almost a sense of panic as the real, the crassly complacent real, took hold of the things I thought I remembered and shook them into its own shape. Something precious was dissolving and pouring away between my fingers.⁵⁵ (p. 156-157)

No instante em que seu retrato mental do passado é diretamente confrontado com a realidade crua e nua do interior da casa, Morden experiencia uma confusão visual que é remanescente do efeito distorcidamente alongado do pé esquerdo de Marthe, em *Nua no banho, com um cão*. De acordo com a descrição ecfrástica do diletante, a cena do quadro revela-se tão impossível diante de

⁵³ “In these later texts, the nature of the human existence and the life of the artwork are indistinguishable from one another as entities which memorialize each other’s fate.”

⁵⁴ “it is only and through the artistic form that knowledge and understanding, should come into existence.”

⁵⁵ “Tudo estava levemente fora de escala, todos os ângulos levemente fora de posição. A escada estava mais íngreme, o patamar dela mais apertado, a janela do lavatório não dava para a estrada, como eu pensava, mas para os campos no fundo. Tive quase uma sensação de pânico enquanto o real, o grosseiramente complacente real, tomou as coisas das quais eu acreditava lembrar e as sacudiu, dando-lhes a forma que queria. Algo precioso estava dissolvendo e escorrendo entre meus dedos.”

parâmetros naturais que não somente os pés dela “parecem ter deformado a banheira com um empurro, deixando-a bojuda na quina esquerda”, mas também o chão, no mesmo campo de força, embaixo da banheira, é “puxado para fora de alinhamento, e parece estar ao ponto de escoar pelo canto, de forma alguma como piso, mas como uma poça movente de água sarapintada.”

Poder-se-ia dizer que, de algum modo, essas distorções e truques da memória, todas engendradas pela sensibilidade artística de Morden, constituem um esforço do artista em reagrupar mais ordenadamente as aparências caóticas da realidade. Certa vez, em referência a *Doctor Copernicus* e *Kepler*, romances científicos de Banville, Derek Hand afirmou que “A arte mantém o caos à distância. Em outras palavras, ela pode dar forma e significado àquilo que não possui nenhuma forma e nenhum significado. A ordem que a imaginação pode oferecer é uma consolação necessária à realidade do caos e ausência de significados”⁵⁶ (2002, p. 90). De novo ele enfatiza, “A arte gera ordem onde não há, faz harmonia da discordância, mas a arte não é a realidade”⁵⁷ (Ibid, p. 111). Imhof igualmente revigora essa percepção, ao dizer que “Apenas em contos, em arte, é que se pode ter um encerramento e, conseqüentemente, uma estrutura e sentido”⁵⁸ (2006, p. 173). Esses conceitos sobre a arte também são aplicáveis ao protagonista de *The Sea*, mesmo que tal romance não esteja preocupado com gênios do domínio científico e astronômico. Imerso na convulsionada defluxão de suas memórias aleatórias – bem caóticas em termos de linearidade cronológica e enredo – Morden, por meio de sua imaginação artística peculiar, cria ordem, formato, harmonia, estrutura, fechamento, significações e consolo em suas leituras do mundo. Mais especificamente nesta análise, tem-se visto como o seu encantamento imaginativo e interativo com a pintura de Bonnard reconfigura suas memórias fluídicas e gradativamente minguentes de Anna.

⁵⁶ “Art keeps chaos at bay. In other words, it can bring shape and meaning to that which possesses no shape or meaning. The order that imagination can offer is a necessary consolation to the reality of chaos and meaninglessness.”

⁵⁷ “Art brings order where there is none, make harmony out of discord, but art is not reality.”

⁵⁸ “One can have a closure and consequently structure as well as sense only in tales, in art.”

Para dar uma última ilustração da influente presença da arte no imaginário de Morden, que decodifica e recodifica a realidade para além de um olhar corriqueiro e ligeiro, o excerto abaixo mostra como ele, tendo retornado depois de cinquenta anos à casa de veraneio que uma vez frequentou quando criança, fica mesmerizado pela cabine sobrevivente do jardim e não consegue encontrar outra forma de descrevê-la a não ser recorrendo às características reluzentes da pintura de Bonnard, *Nua no banho, com um cão*:

The shed, although tumbledown, is really rather handsome when looked at with a sympathetic eye, the wood of it weathered to a silky, silvery grey, like the handle of a well-worn implement, a spade, say, or a trusty axe. Old Brides-in-the-Bath would have caught that texture exactly, the quiet sheen and shimmer of it.⁵⁹ (p. 43)

Não é de pasmar que o repertório pictórico de Morden é acionado quando ele observa o mundo concreto, remanescente de sua infância. Por conseguinte, os objetos e pessoas nos quais seus olhos e sentidos se prendem metamorfoseiam-se no exclusivo contato com a arte mediadora de Bonnard, ou melhor dizendo, com o estilo elaborado de sua pintura, repleta de pinceladas revivificantes.

Pode-se afirmar, portanto, que *Nua no banho, com um cão* é o epítome da intensa forma como a arte pitoresca funciona através da mente e coração de Max Morden, em face do mundo real que este defronta. Com admirável perspicuidade, Derek Hand fala sobre uma estratégia particular da escrita ficcional de Banville: “Outra técnica de Banville [...] é fazer certas cenas e episódios operarem de modo similar, em seguimentos pequenos e localizados, encapsulando a essência das preocupações temáticas do romance”⁶⁰ (2002, p. 77). É fora de dúvida que a forma artisticamente Bonnardiana, que revitaliza a cena particular das memórias que Morden tem de Anna, é a quintessência da arte intermediadora incorporada na narrativa em primeira pessoa de *The Sea*. Essa é simplesmente uma

⁵⁹ “A cabina, em ruínas, é verdadeiramente um tanto formosa quando considerada com um olhar simpático, a sua madeira, descorada pelo tempo, de um cinza prateado, sedoso, como o cabo desgastado de um implemento, uma pá, ou digamos, um machado de confiança. Noivas Velhas-no-Banho teria assimilado exatamente aquela textura, o brilho quieto e o bruxuleio dela.”

⁶⁰ “Another of Banville’s technique [...] is to have certain scenes and episodes operate in a similar manner, in small and localized ways, encapsulating the essence of the novel’s thematic concerns.”

entre diversas situações em que a pintura surge para colorir o quadro de memórias do diletante. Assim sendo, ainda que ele admita não ter nada de original para dizer sobre Bonnard e sua obra, Morden lança efetivamente uma luz fresca e empírica sobre *Nua no banho, com um cão*, quando suas memórias de vida estabelecem uma relação ecfrástica e simbiótica com a pintura.

Não é por acaso que se afirma que Banville está seriamente debruçado sobre a questão da forma, da representação artística. Na entrevista cedida a Travis Elborough, Banville citou: “Só posso falar do que vejo. A pintura é a mais ‘evidente’ das artes, sendo completamente superficial – o que, é claro, não significa que ela é incapaz de atingir as profundezas”⁶¹ (2005, p. 2). Mais ainda, numa outra entrevista, agora feita por Laura P. Z. Izarra, Banville não se contenta ao declarar, “Eu amo o raso. Creio que é na superfície onde está a verdadeira profundidade”⁶² (p. 245). Embora o escritor irlandês esteja na referida conversa abordando o tema de máscaras, *commedia del arte* e o Carnaval, não pudemos deixar de aplicar esse conceito de uma superfície escamoteadora de profundidades à pintura de Bonnard, com a qual a mente de Morden criativamente interage. Como resultado dessa interação, a história, a forma, as cores que constituem a figura de Marthe pintada numa tela – nada mais do que a superfície de uma obra de arte – exerce um fascínio incontrolável em Morden, que, no ato de engajamento mental com a pintura, desvela a profundidade de seus sentimentos por Anna, sua esposa. Como mencionamos, Heffernan já conceitualizava sobre a história implícita na pintura, suscitada pela arte ecfrasticamente inferente do observador, o qual, no nosso caso romanesco, é Morden, o expoente do cataclismo vivido por Anna.

Tentou-se demonstrar, portanto, como a arte pictural ocupa um papel mediador central no romance Banvilliano *The Sea*. O particular fragmento descritivo da pintura Bonnardiana, *Nua no banho, com um cão*, que analisamos no romance, exemplifica a recorrente inter-relação da arte com as memórias conjugais de Morden, a qual culmina no registro de uma prosa vibrantemente poética.

⁶¹ “I can only say what I see. Painting is the most ‘evidential’ of the arts, being wholly superficial – which of course does not mean it is incapable of plumbing the depths.”

⁶² “I love shallowness. I think that’s where the real depth is, in the surface.”

Ao invés do mundo do protagonista ser visto de forma trivializada, ele pode quase inteiramente adquirir novas formas e significações através de possibilidades artísticas entretidas pelo diletante – possibilidades estas que preservam no seu cerne uma força humanista e memorialista. Num nível macro, as memórias criativas que Morden cultiva de Anna e da casa de veraneio, tão fluidas quanto agitadas, integram o eixo narratológico de um deflúvio mais intenso de memórias. Todos esses percursos mnemônicos por intermédio da arte pictória, que acabamos de analisar, pavimentam teóricamente as novas empreitadas das memórias do herói que serão desveladas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 - A FOTOGRAFIA E A CELEBRAÇÃO DOS PROCESSOS MNEMÔNICOS

A Narrativa do Viver através do Olhar Fotográfico

Já no que diz respeito à presença da fotografia em *The Sea*, também é atinado que a perspectiva ou foco da narrativa, embasada em impressões sensoriais guardadas nas memórias fragmentadas de Max Morden, caracteriza-se por elementos típicos da arte fotográfica, tal como vimos acontecer com a pintura. Não são poucas as ocasiões em que as histórias do diário de Morden trazem registros mnemônicos os quais são externalizados mediante associações e comparações ora com processos fotográficos, ora com produtos ou itens da parafernália da fotografia. No seguinte exemplo, Morden, ao relatar sobre uma viagem que realizou com sua filha Claire à Ballyless, a cidadezinha litorânea onde ficava *The Cedars* (a casa de veraneio), comenta uma impressão que lhe ficou sobre o aspecto reluzente do local, onde não visitava fazia anos: “Agora, debaixo da luz solar brônzea da tarde de Outubro – as sombras já estavam se alongando – tudo tinha uma aparência pitorescamente desgastada, como se fosse uma série inteira de cartões postais antigos”¹ (p. 48). Obviamente os raios de sol são imprescindíveis aqui para gerar um efeito luminoso singular que remete Morden a um conjunto de fotografias, talvez de outros lugarejos irlandeses, impressas em velhos cartões postais. Em outra situação, num tempo mais presente da narrativa, Morden fala de uma experiência inusitada que teve na sala de jantar do *The Cedars*:

I saw the scene as if from outside myself, the dining room half lit by two standard lamps, the ugly table with the whorled legs, Miss Vavasour absently at gaze and the Colonel stooped over his plate and baring one side of his upper dentures as he chewed, and I this big dark indistinct

¹ “Now under the bronzen sunlight of the October afternoon – the shadows were lengthening already – everything had a quaintly faded look, as if it were all a series of pictures from old postcards.”

shape, like the shape that no one at the seance sees until the daguerreotype is developed. I think I am becoming my own ghost.² (193-194)

É significativa a referência feita nesse excerto ao termo “daguerreótipo”, um aparelho primitivo da fotografia, cujo nome essencialmente epônimo surge de seu criador Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851), pintor e físico francês. No seu sentido figurado, pode significar “uma pintura ou reprodução exata” (Aurélio, p. 598). Em todo caso, Morden alude a um processo pioneiro da arte fotográfica para indicar o modo como ele visualiza a lenta manifestação de seu deprimente estado físico e mental, assolado, e até mesmo fantasmagórico, resultante da sua dificuldade em lidar com a morte de Anna. Nessa mesma óptica, ele reflete sobre a incapacidade que tinha, quando criança, de antever os martírios que viria a sofrer, dizendo, “Perda, luto, dias sombrios e noites sem sono, tais surpresas tendem a não ser registradas na chapa fotográfica da imaginação profética”³ (p. 94-95). A clarividência do imaginário infantil nos interessa menos aqui do que a sugestão de uma habilidade humana de imprimir e arquivar imagens no consciente, mediante um processo “daguerreotípico”, pois isso assinala-se claramente na forma artística de Morden rememorar suas experiências de vida. Por último, Morden fala com grande espanto da memória corrediça que passou a ter de Chloe Grace, com quem teve um breve relacionamento afetivo durante um verão de infância em *The Cedars*, e, anos depois da morte dela, exprime:

All this I remember, intensely remember, yet it is all disparate, I cannot assemble it into a unity. Try as I may, pretend as I may, I am unable to conjure her as I can her mother, say, or Myles, or even jug-eared Joe from the Field. I cannot, in short, see her. She wavers before my memory's eye at a fixed distance, always just beyond focus, moving backward at exactly the same rate as I am moving forward. But since what I am moving forward into has begun to dwindle more and more rapidly, why can I not catch up with her? Even still I sometimes see her in the street, I mean someone who might be she, with the same domed forehead and pale hair, the same

² “Vi a cena como se estivesse fora de mim, a sala de jantar meio acesa por duas lâmpadas-padrão, a mesa feia com as pernas espiraladas, a Miss Vavasour num olhar distraído, o Coronel, inclinado sobre seu prato, mastigando enquanto desnudava a parte de cima da dentadura, e eu, este vulto enorme, escuro e indistinto, como o vulto que ninguém vê numa reunião até que o daguerreótipo seja revelado. Acho que estou virando o meu próprio fantasma.”

³ “Loss, grief, the sombre days and the sleepless nights, such surprises tend not to register on the prophetic imagination's photographic plate.”

headlong and yet curiously hesitant, pigeon-toed stride, but always too young, years, years too young. This is the mystery that baffled me then, and that baffles me yet. How could she be with me one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely? That was what I could not understand, could not be reconciled to, cannot still.⁴ (p. 139-140)

Pois é claro, como observa-se no trecho acima, que a frustração de Morden consiste em não conseguir superar as limitações de suas memórias escassas e imprecisas de Chloe, nesse instante da narrativa. O esforço de recordação que ele desempenha é, em sua descrição, extremamente insinuante, ou melhor ainda, imitatório de efeitos focais de afastamento ou aproximação do *zoom*, recurso conhecido de máquinas fotográficas, particularmente quando ele diz, “Ela oscila diante do olhar da minha memória numa distância fixa, sempre além do foco, movendo-se para trás na mesma velocidade que eu avanço.” Desse modo, para Morden, um empecilho aparece no momento do alcance focal de sua memória: porque os recursos mnemônicos se mostram insuficientes na constante tentativa de ajuste, o foco se perde com a trepidação ligeiramente fugiente da memória e, por conseguinte, não se atinge o grau de grandeza e clareza da imagem que o protagonista busca evocar. Encabulado, ele indaga a respeito disso: “Mas, visto que aquilo na direção do qual eu avanço começa a diminuir mais e mais rapidamente, por que não consigo alcançá-la?”. A recorrente indignação e a incompreensão vividas por Max com a ausência penosa de uma pessoa querida que partiu, como tem-se acompanhado com o exemplo de Ana, reverbera igualmente nessa passagem com a falta que Chloe lhe faz.

Muito embora os exemplos citados revelem marcantes elementos e processos da arte fotográfica na constituição do fluxo de memórias do romance, Max repudiava a ideia de ser fotografado,

⁴ “Tudo isso eu lembro, intensamente lembro, porém é tudo díspar, não consigo reuni-la numa imagem. Por mais que tente, por mais que finja, sou incapaz de evocá-la como faço, digamos, com sua mãe, ou Myles, ou até mesmo o Joe orelha de abano, do Campo. Não consigo, em suma, vê-la. Ela oscila diante do olhar da minha memória numa distância fixa, sempre além do foco, movendo-se para trás na mesma velocidade que eu avanço. Mas, visto que aquilo na direção do qual eu avanço começa a diminuir mais e mais rapidamente, por que não consigo alcançá-la? As vezes ainda a vejo na rua, quero dizer, alguém que poderia ser ela, com a mesma testa abobadada e cabelo desbotado, a mesma passada larga com pés de pombo, precipitada apesar de curiosamente hesitante, mas sempre muito nova, anos e anos muito nova. Esse é o mistério que então me perturbava, e que ainda me perturba. Como ela podia estar comigo num momento e no outro não? Como ela podia estar noutro lugar, absolutamente? Isso é o que eu não podia entender, com o que não podia me reconciliar, e ainda não posso.”

especialmente por Anna, que chegou a ter aspirações profissionais nessa área. Max questionava até mesmo a autenticidade da fotografia como arte, ao se perguntar, “Parecia eu desaprovar as suas tentativas [de Anna] de ser uma artista, se tirar fotos pode ser considerado arte?”⁵ (p. 176). Enquanto Max preocupa-se em registrar suas memórias no diário, emulando, ainda que inconscientemente, efeitos fotográficos, Anna, quando estava viva, demonstrava-se inteiramente realizada no ato de tirar fotos em si. O protagonista diz que os olhos dela ficavam como cegos quando ela estava atrás de uma câmera, e continua:

She seemed not to be looking through the lens, at her subject, but rather to be peering inward, into herself, in search of some defining perspective, some essential point of view. She would hold the camera steady at eye-level and thrust her raptor's head out sideways and stare for a second, sightlessly, it might be, as if one's features were written in some form of braille that she was capable of reading at a distance; when she pressed the shutter it seemed the least important thing, no more than a gesture to placate the apparatus.⁶ (p. 173)

Como veremos, esse olhar profundamente compenetrado e alheado de Anna condicionará a temática de fotos que nos últimos dias de sua vida, enquanto ainda podia levantar-se e andar, ela tirou no hospital, onde se submetia a um tratamento contra o câncer. Ilustrações impressas das fotografias não são encontradas no romance, o que não onera nem desaprecia absolutamente em nada as potentes descrições ecfrásticas que Morden faz delas. Todas as fotos são de pacientes, o que gerou um certo embaraço para Morden quando chamaram-lhe a atenção, junto à direção hospitalar, que os parentes dos pacientes estavam se queixando. Max já desconfiava que Anna pedira sorrateiramente à sua filha Claire a máquina fotográfica, sem que ele fosse informado. Finalmente, as fotos são reveladas por um velho amigo de Anna, Serge, também fotógrafo, que diz a Morden, “Essas fotos que ela está tirando são fotos de verdade”⁷ (p. 179). A primeira surpresa de Morden, quando Anna

⁵ “Did I seem to disapprove of her attempts to be an artist, if taking snapshots can be considered artistry?”

⁶ “Ela não parecia estar olhando através das lentes, ao seu tema, mas estar perscrutando dentro dela mesma, na procura de uma perspectiva decisiva, algum ponto de vista essencial. Ela segurava a câmera firme na altura dos olhos e lançava para o lado sua cabeça de ave de rapina, com um olhar fixo por um segundo, cegamente, como se as feições de alguém estivessem escritas em alguma forma de braille que ela conseguia ler à distância; quando pressionava o botão do obturador, isso lhe parecia a coisa menos importante, não mais que um gesto para aplacar o aparelho.”

⁷ “These things she is taking, they are some pictures.”

recebe o envelope com as fotos, abre-o e as espalha sofregamente sobre o seu leito no quarto hospitalar, é que elas foram reveladas coloridas, ao invés de branco e preto – o que era costumário para Anna –, e ele acrescenta, “Elas poderiam ter sido tiradas num hospital de campanha durante o tempo de guerra, ou num pronto socorro de uma cidade derrotada e devastada”⁸ (p. 181). Todavia, o que mais lhe causou admiração no que concerne às pessoas fotografadas foi “o modo calmamente sorridente no qual elas expunham suas feridas, pontos cirúrgicos e supurações”⁹ (Ibidem). Dentre as vítimas da doença carcinomatosa, figurando a temática fotográfica de cunho humano escolhida por Anna, Morden descreve um idoso sem uma perna, uma mulher obesa sem uma mama, uma mãe alegre com seu bebê hidrocefálico, as mãos artríticas de uma senhora, um garoto sapeca com uma úlcera gangrenosa na bochecha e uma mulher deitada exibindo uma protuberância no ventre. Como resultado, o poder tópico dessas fotos leva Morden a retratá-las verbalmente com um profundo delumbramento ecfástico diante da efemeridade do corpo humano. Eoghan Smith enfatiza tal ideia, dizendo: “Essa experiência da transitoriedade é expressa em parte mediante uma fascinação poética com a vulnerabilidade do corpo. Max [...] descreve um paciente com câncer no hospital em termos líricos, apesar de dramáticos”¹⁰ (2014, p.150). Igualmente, John Kenny apercebeu-se disso e afirmou de forma mais generalizadora, porém não menos significativa: “A história de Max Morden traz consigo um encontro direto do acme ecfástico da fotografia de Banville com a fisicidade crua da morte e do estado de quem está perdendo a vida”¹¹ (2006, p. 63). Apesar de todas as fotos dos pacientes receberem descrições peculiares, esquadrihar-se-á apenas um dos estudos fotográficos de Anna para reflexionarmos sobre os desdobramentos da função ecfástica na poética realista de Morden. A citação abaixo refere-se à última foto da sequência mencionada agora há pouco:

⁸ “They might have been taken in a field hospital in wartime, or in a casualty ward in a defeated and devastated city.”

⁹ “the calmly smiling way in which they displayed their wounds, their stitches, their suppurations.”

¹⁰ “This experience of transience is expressed in part through a poetic fascination with the vulnerability of the body. Max [...] describes a cancer patient in hospital in stark yet lyrical terms.”

¹¹ “Max Morden’s story brings with it a direct meeting of Banville’s ekphrastic acme of photography with the sheer physicality of death and dying.”

I recall in particular a large and at first sight formal study, in hard-edged shades of plastic pinks and puce and glossy greys, taken from low down at the foot of her bed, of a fat old wild-haired woman with her slack, blue-veined legs lifted and knees splayed, showing off what I presumed was a prolapsed womb. The arrangement was as striking and as carefully composed as a frontispiece from one of Blake's prophetic books. The central space, an inverted triangle bounded on two sides by the woman's cocked legs and along the top by the hem of her white gown stretched tight across from knee to knee, might have been a blank patch of parchment in wait of a fiery inscription, heralding perhaps the mock-birth of the pink and darkly purple thing already protruding from her lap. Above this triangle the woman's Medusa-head seemed by a subtle trick of perspective to have been severed and lifted forward and set down squarely in the same plane as her knees, the clean-cut stump of the neck appearing to be balanced on the straight line of the gown's hem that formed the upturned base of the triangle. Despite the position in which it found itself the face was perfectly at ease, and might even have been smiling, in a humorously deprecating fashion, with a certain satisfaction and, yes, a certain definite pride.¹² (p 182)

Mesmo que a foto tenha sido um fruto da reflexão absorta de Anna, que escolheu antes de pressionar o botão da câmera fotográfica não só a paciente como objeto de estudo, mas a perspectiva de onde a foto seria tirada, isto é, “tirada bem embaixo junto aos pés do leito dela”, verifica-se que é tão-somente por meio da interpretação ecfrástica de Morden que a fotografia adquire significações estontecedoras. Partindo do ponto de vista selecionado por Anna, ou seja, a forma de ver que a imagem possui (Berger, p. 10), seu marido começa a descrever, usando uma linguagem suntuosamente lírica, intertextual e realista, a combinação de traços geométricos que estruturam a cena, como o “triângulo virado”, formado em especial pelas pernas e barra da camisola da enferma. O efeito resultante é de um afloramento de novas percepções que muito provavelmente

¹² “Recordo em particular um estudo amplo e, à prima vista, formal, em delineadas sombras de rosas plásticos, marrons-arroxeados e cinzas acetinados, tirado bem embaixo junto aos pés do leito dela, de uma mulher obesa de cabelos desgrehados, com suas pernas de veias azuis e frouxamente espalhadas, exibindo o que eu presumi ser um útero protruso. A disposição era tão surpreendente e cuidadosamente composta quanto o frontispício dos livros proféticos de Blake. O espaço central, um triângulo invertido demarcado nos dois lados pelas pernas erguidas e no topo pela bainha da camisola branca esticada de um joelho ao outro, poderia ter sido um pedaço em branco de pergaminho na espera de uma inscrição feroz, anunciando talvez o nascimento simulado da coisa rosa e sutilmente roxa que já estava protraindo de seu colo. Acima desse triângulo, a cabeça de Medusa da mulher parecia, por um truque sutil de perspectiva, ter sido cortada, levantada e colocada adequadamente no mesmo plano que os joelhos, o coto bem talhado do pescoço parecendo equilibrado na linha reta da bainha da camisola que formava a base virada do triângulo. Apesar da posição em que se encontrava, o rosto estava perfeitamente à vontade, e poderia até estar sorrindo, de uma maneira humoristicamente reprovadora, com uma certa satisfação e, sim, um certo orgulho definido.”

não seriam obtidas por um observador desatento da foto “existente”, sem a riqueza de detalhes oferecida pelo diletante. É pontualmente isso que, em outras palavras, Dziga Vertov (1896-1954), o russo pioneiro no gênero de documentários fílmicos e teórico do cinema, almeja na prática de sua arte fotográfica, quando diz: “Livre dos limites de tempo e espaço, coordeno todos e quaisquer pontos do universo, em qualquer lugar onde eu queira que eles estejam. Assim eu explico em novos moldes o mundo desconhecido a você”¹³ (BERGER, 1972, p.17). Isso posto, ao passo que o olhar de Anna orchestra e arranja num clique os elementos da fotografia em pauta, formando uma disposição que “era tão surpreendente e cuidadosamente composta quanto o frontispício dos livros proféticos de Blake”, a prosa poética e intertextual de Morden – o qual faz a comparação da foto com as célebres estampas de algumas das obras do poeta inglês William Blake –, nos auxilia como leitores a conhecer um universo novo de possibilidades semânticas.

Um dos efeitos da linguagem ecfrástica criada por Morden – recordemo-nos da faculdade retórica da *enargeia* –, é o de criar a sensação de algo que nos salta aos olhos como absolutamente real, e a escolha da arte fotográfica é estrategicamente crucial na obra Banvilliana, como declara Kenny: “A exata qualidade ‘ilusória’ que Banville deseja que sua prosa alcance é indicada no seu respectivo interesse pela mais diretamente reprodutiva das artes visuais: a fotografia”¹⁴ (p.57). Assim, o repertório narrativo que Morden alardeia, repleto de minúcias descritivas – tais como as “delineadas sombras de rosas plásticos, marrons-arroxeados e cinzas acetinados”, as pernas da mulher em que nem mesmo “as veias azuis” passam despercebidas, a dramática descrição do útero protuberante que é aparentemente a consequência de um tumor, o detalhe do “toco do pescoço” perfeitamente balanceado na linha da bainha, o modo inteiramente tranquilo e autoconfiante transparecido pelo estado de espírito dela, sem falar das referências intertextuais à mitologia grega, com a “cabeça de Medusa”, e à inscrição no pergaminho, que também ecoa uma aura mística depois

¹³ “Freed from the boundaries of time and space, I co-ordinate any and all points of the universe, wherever I want them to be. Thus I explain in a new way the world unknown to you.”

¹⁴ “The exact ‘illusory’ quality Banville wants his prose to attain is indicated in his related interest in the most directly reproductive of visual arts: the photograph.”

da menção aos livros de Blake –, toda essa formulação verbal ecfrástica ajuda na construção de um sentido realista da narrativa em *The Sea*, ainda que ilusória, e do que, no caso em questão, poderia ser facilmente atribuído pelo leitor às peculiaridades de uma fotografia. Esse realismo, a título de esclarecimento, não remete aos valores preconizados pelo movimento artístico que buscava imitar perfeitamente a realidade por meio da arte, mas consiste em criações mentais verbalizadas que não passam de representações com efeitos estilísticos do real, realçados por aspectos fotográficos. Além disso, como vimos igualmente na pintura, a voz narrativa enagêiaca de Morden alimenta, antes de tudo, a esperança de ver.

Nada obstante o aspecto impactante de mortalidade na descrição de Morden, o que certamente poderia contaminar o leitor com uma sensação de repugnância, nota-se que a prosa poética que ele registra em seu diário, no episódio das fotografias de Anna, é capaz de apaziguar, senão aniquilar plenamente, essa aversão ao feio e ao anormal. Para explorar mais essa ideia, vejamos a concisa leitura que Solange Ribeiro de Oliveira faz da análise de Umberto Eco¹⁵, o romancista e crítico literário italiano, sobre a estética do feio:

O filósofo também chama a atenção para duas modalidades de beleza, ressaltadas por pensadores desde a antiguidade: a beleza como imitação do belo objeto, em contraste com a imitação perfeita de um objeto feio, isto é, como bela imitação de algo feio. Com essa diferença Eco está repetindo, em outras palavras, a distinção entre dois sentidos da palavra [belo]: “agradável aos olhos” e “dotado de qualidades estéticas.” (OLIVEIRA, 2012, p. 135)

Diante disso, a segunda modalidade de beleza que Eco aponta apresenta extrema serventia e aplicabilidade à função ecfrástica da narrativa fotográfica de Morden. Sob a luz das memórias do protagonista, a “imitação perfeita de um objeto feio” nada mais seria do que a descrição precisa e lírica que ele faz das consequências deixadas pela doença cancerosa na vida dos pacientes fotografados. Embora, segundo a primeira modalidade de belo, as interpretações descritivas das

¹⁵ ECO, U. (Ed.). **História da beleza**. Trad. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2. ed., 2005.

fotos não sejam necessariamente “agradáveis aos olhos”, elas, sem dúvida alguma, são energeticamente dotadas de “qualidades estéticas”, em particular a que temos escrutado. Portanto, a prosa poética de Morden, caracterizada por um impulso eufrástico e até mesmo romântico, ostenta o poder de representar as fotos de Anna com um primor verbal, criando, assim, belas significações do que haveria nelas de desagradável e repulsivo.

Como vimos na seção da pintura, a consciência da morte motiva a fluidez da narrativa adornada de *The Sea*, sendo isso potentemente ilustrado na temática de fotos tiradas pela esposa de Max no hospital. Aparentemente existe uma associação íntima entre a fotografia e a morte. Roland Barthes, segundo o próprio John Banville na introdução que fez a uma coleção de fotografias chamada *Magnum Ireland* (2005), sugeriu que “a potência peculiar da fotografia reside no fato de que as pessoas nelas estão mortas ou logo estarão”¹⁶ (p. 2). Infere-se que, em outros termos, essa potência traduz a autoridade humana que Walter Benjamin concedia à narrativa da pessoa que está prestes a recolher seu último suspiro de vida. O filósofo alemão declara,

“Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.” (BENJAMIN, 1987, p.207-208)

Com obviedade, essas histórias cheias de “sabedoria” e “existência vivida” podem ser contadas mediante diversas linguagens artísticas, como exemplificado com as fotografias e a pintura presentes no romance descritas por Morden, ainda que muito provavelmente alguém, estando no seu leito de morte, a nada recorreria a não ser à própria verbalização de sua história, tal como Benjamin imagina. Independentemente se os pacientes fotografados por Anna viriam a falecer num futuro

¹⁶ “the peculiar potency of the photograph rests in the fact that the people in it are dead or soon will be.”

próximo da cronologia ficcional do romance ou não, é justo o estado de possível iminência da morte no qual eles se encontram que lhes confere a autoridade de quem, ao passar por este mundo, também pode deixar um legado de experiências e reflexões preciosas. O curioso, porém, está no fato de que não são essas pessoas, tais quais Marthe Meligné, Anna e as vítimas do câncer no hospital, que constroem de forma autônoma as palavras de um testemunho carregado de autoridade existencial. Na verdade, a potência de contar suas histórias valiosas, a qual emana da deterioração do corpo como sinal de mortalidade, é assimilada e relatada por uma terceira pessoa. A saber, Bonnard faz uma pintura de Marthe, sua esposa enferma, que nos é apresentada pela descrição artística de Morden. Este também retrata comparativamente sua esposa Anna, detentora de semelhante estado decrépito de saúde ao da mulher do pintor francês. No caso dos pacientes, Anna é quem corajosamente tira as fotografias deles. No entanto, elas nos são reveladas por intermédio da prosa poética do diletante. Assim sendo, no romance, nenhum dos que padecem de sofrimentos físicos e mentais enuncia sua própria história de vida usando a autoridade que a proximidade da morte lhes outorga. Poder-se-ia dizer que a única exceção disso é Morden, o escritor do “Livro dos Mortos”, uma vez que ele também sofre por estar tremendamente afetado pela dor e falecimento de outras pessoas, particularmente Anna, e inclusive parece aproximar-se da morte quando, em virtude do alcoolismo, passa por inúmeros devaneios e alucinações, como no exemplo visto no episódio da sala de jantar, em que ele já se sente morto, ou melhor, na forma de um fantasma, enxergando-se fora do próprio corpo. Em outra ocasião, o embriagado Morden, é até mesmo resgatado pelo Senhor Blunden, após cair e ferir a cabeça numa rocha na beira da praia, pondo literalmente sua vida em risco. E, por fim, logo depois que o protagonista fica sabendo da morte de Anna, por parte de uma enfermeira que vem chamá-lo para acompanhá-la até o quarto da falecida, ele termina o romance com esta frase: “Uma enfermeira então saiu para me buscar, e, me voltando, eu a segui para dentro do hospital, e era como se eu estivesse entrando no mar”¹⁷ (p. 264). Compreende-se que esse dia, o

¹⁷ “A nurse came out then to fetch me, and I turned and followed her inside, and it was as if I were walking into the sea.”

da morte de Anna, determina o contínuo estado moribundo de Morden, o qual anuncia aqui de forma evidentemente simbólica a sua morte interior, desvelando assim o principal significado do mar no romance: o de mortalidade. Tal frase produz um efeito catártico, ainda mais quando já se sabe que foi exatamente no mar onde ocorrera, pouquíssimo antes no tempo narrativo das memórias de Morden, embora distante em termos cronológicos, o afogamento misterioso de Chloe e Myles. Seria mais coerente afirmar, então, que Max está “morto” para o presente porque seu coração e mente estão indissociavelmente atrelados ao seu passado. Banville enfatiza esse tópico do romance, dizendo: “Um dos grandes temas do livro é a maneira em que o passado longínquo pode parecer muito mais presente do que o próprio presente, especialmente quando alguém começa a envelhecer”¹⁸ (p. 26). Portanto, o protagonista de *The Sea* inclui-se na vulgata que escreve aos mortos, e sua autoridade de “morto-vivo” parece legitimá-lo como arauto das vicissitudes alheias e de si.

Tempo e Arte Testamentária

Além da relação com a morte, outro efeito distinto da fotografia apreciado por artistas e escritores é sua qualidade de deter o tempo. Banville afirma a esse respeito: “A fotografia é um instrumento temporal, mas um que faz o Tempo parar”¹⁹ (p. 2). Curiosamente, um dos momentos altos do romance narrado por Morden consiste na aproximação gradual das mortes de Anna e dos gêmeos – Chloe e Myles Grace –, envolvendo situações de enredo localizadas em espaços e tempos da memória do protagonista totalmente divergentes uns dos outros, mas cuja alternância de cenas

¹⁸ “One of the strong themes of the book is the way in which the far past can seem far more present to us than the present itself, especially as one begins to get old.”

¹⁹ “Photography is a temporal medium, but one that stills Time.”

nos é revelada de forma magistral. No caso de Anna, quando Morden, inclinado ao lado de seu leito, percebe que a morte de sua esposa não tardaria, ele relata a conversa subsequente:

I said something, some fatuous thing such as *Don't go*, or *Stay with me*, but again she gave that impatient shake of the head, and tugged my hand to draw me closer. "They are stopping the clocks," she said, the merest thread of a whisper, conspiratorial. "I have stopped time." And she nodded, a solemn, knowing nod, and smiled, too, I would swear it was a smile.²⁰ (p. 239-240)

Indubitavelmente a revelação de Anna nesse diálogo, num tom maquinante, diz respeito às suas fotografias, o que gera um elo formidável com a asserção de Banville de que a arte fotográfica é capaz de uma paralisação temporal. Outrossim, essa faculdade de estagnar o tempo, eternizando num momento a sua ação inexorável, torna-se uma característica do olhar daguerreotípico de Morden, evidente na defluência de várias de suas memórias. Logo nas primeiras páginas do romance, quando Max começa trazer à luz as reminiscências de Ballyless, o local onde passou sua infância, ele comenta: "Muito da vida era então imobilidade, quando éramos jovens, ou é o que parece agora; uma imobilidade constringente; uma vigilância"²¹ (p. 12). Mais adiante, Max faz uma descrição de um dia suntuoso de outono, segundo a qual "o campo todo fixo e vítreo, parecia menos consigo do que com seu próprio reflexo na superfície imóvel do lago"²² (p. 42). De acordo com esses exemplos – para não falarmos da "quietude", sutilmente alusiva à imobilidade, que o diletante sublinha na sua memória ecfástica do quadro *Nua no banho, com um cão* –, a percepção da realidade evocada nas memórias de Morden, desde sua infância, congelou momentos significativos no tempo de suas experiências passadas. Com vistas a isso, o aspecto de fixação temporal no olhar artístico de Morden atinge a alta desenvoltura de um efeito realista durante sua descrição

²⁰ "Eu disse algo, alguma coisa fátua como *Não se vá*, ou *Fique comigo*, mas de novo ela deu aquela sacudida impaciente com a cabeça e puxou a minha mão para que eu me aproximasse. "Elas estão parando os relógios," ela disse, o mero filamento de um sussurro, conspirativo. "Eu parei o tempo." E ela abanou a cabeça, um nuto solene e consciente, e sorriu também, juro que era um sorriso."

²¹ "So much of life was stillness then, when we were young, or so it seems now; a bidding stillness; a vigilance."

²² "the countryside all fixed and glassy, seeming not so much itself as its own reflection in the still surface of the lake."

pormenorizada das fotos hospitalares, as quais foram instantaneamente perenizadas pela máquina fotográfica de Anna. Eoghan Smith identifica esse traço na obra Banvilliana, declarando:

Essa atmosfera de imobilidade e silêncio é íntima do efeito particular de realismo que Banville deseja extrair desse modelo fotográfico [...] Embora o mundo pareça geralmente caótico e flutuante aos narradores de Banville, a imaginação artística e o olhar fotográfico da mente são dotados do poder de pará-lo e capturá-lo.²³ (Smith, John Banville: Art and Authenticity, p. 58-59).

Para melhor esclarecermos esse ponto, o resultado culminantemente realista na seção das fotografias advem da conjunção nelas do aspecto temporal paralisado e da descrição ecfrástica de Morden, a qual semelhantemente esboça o ímpeto de capturar o tempo com a finalidade de harmonizar o universo mnemônico do romance. W.J.T. Mitchell acrescenta à sua definição de *ekphrasis* “a estratégia de ‘fotografar’ por meio da narrativa e o desejo mais específico de congelar temporariamente. O alvo, além de obter um efeito visual, é criar uma sensação de ‘estabilização, forma, encerramento e presença silenciosa’²⁴ (MITCHELL, apud SMITH p.59). Por isso, é de se notar que tanto a pintura como a fotografia, mediante os trechos até o momento analisados em *The Sea*, cumprem uma função de mediar, ordenar, formatar, preservar e eternizar o deflúvio de memórias de Morden. A única diferença, entretanto, jaz na característica essencialmente realista do gênero da fotografia, que, pelo menos no caso das fotos dos pacientes poeticamente descritas por Morden, pode saltar de maneira viva e pulsante aos olhos do leitor. Não que os esforços da esperança ecfrástica de tornar “visível” a imagem do quadro Bonnardiano sejam menos intensos e eficientes em comparação com as fotografias, porém seus resultados parecem mais pós-impressionistas e pitorescos do que propriamente realistas. Haja vista imaginarmos a justaposição

²³ “This atmosphere of stillness and silence is intimate with the particular effect of realism Banville also wants to elicit from the photographic model [...] Though the world appears as generally chaotic and fluctuating to all Banville’s narrators, the artistic imagination, the mind’s photographic eye, is endowed with the power to still and capture it.”

²⁴ “both the strategy of ‘picturing’ through narrative, and the more specific desire to freeze temporarily. The aim, as well as achieving visual effect, is to create a sense of ‘stasis, shape, closure, and silent presence.’”

de um dos quadros do conjunto *Baignoires* e qualquer foto de um paciente em fase terminal de câncer, para logo apercebemo-nos das dessemelhanças.

Ademais, a reiteração dessa força realista das fotografias de Anna interpretadas por Morden, evidenciando assim a dissimilitude funcional entre as artes pictural e fotográfica, pelo menos no que tange ao romance, pode ser encontrada na seguinte conversa enigmática que a fotógrafa inicia com seu marido, durante os instantes finais de contemplação que realizam das fotos espalhadas no leito hospitalar:

"Well?" she said now, keeping her eyes on the pictures and not bothering to look at me. "What do you think?"

She did not care what I thought. By now she had gone beyond me and my opinions.

"Have you shown them to Claire?" I asked. Why was that the first thing that came into my head?

She pretended not to have heard, or perhaps had not been listening. A bell was buzzing somewhere in the building, like a small insistent pain made audible.

"They are my dossier," she said. "My indictment."

"Your indictment?" I said helplessly, feeling an obscure panic. "Of what?"

She shrugged.

"Oh, everything," she said, mildly. "Everything."²⁵ (p. 183)

Perante tamanha fala reveladora de Anna, o aspecto realista distinto dessas fotos, juntamente com a autoridade existencial proveniente dos sofrimentos e da possibilidade mortal iminente aos pacientes, constitui-se na potência de um instrumento documental – o que a fotógrafa denomina “dossiê” – para cumprir a missão de indiciar “tudo”. Antes de ter compilado seu documento fotográfico, vale informar que Anna, ao perambular descalça pelos corredores das enfermarias, com seu avental hospitalar branco, arrastando consigo o suporte de soro, buscava antes de tudo tirar

²⁵ “ ‘Bem?’ , ela perguntou agora, mantendo seus olhos nas fotografias e não se incomodando de olhar para mim. ‘O que acha?’

Ela não se importava com o que eu pensava. A esta altura, ela havia transcendido a mim e minhas opiniões.

‘Você as mostrou para Claire?’ , perguntei. Por que aquilo foi a primeira coisa que veio em minha mente?

Ela fingiu não ter ouvido, ou talvez não estava escutando. Uma campainha estava tocando em algum lugar do edifício, como uma dor insistente, feita audível.

‘Elas são o meu dossiê,’ ela disse. ‘Meu indiciamento.’

‘Seu indiciamento?’ , perguntei, desamparado, sentindo um pânico obscuro. ‘De quê?’

Ela moveu os ombros, num gesto de indiferença.

‘Ah, tudo,’ ela respondeu, amenamente. ‘Tudo’ .”

fotos dos “mais gravemente marcados e mutilados entre os outros pacientes”²⁶ (p. 176). Morden nos conta o detalhe de que ela estacionava junto das camas deles o tal suporte, não hesitava em sacar a sua máquina Leica e permanecia batendo fotos até que fosse avistada pelas enfermeiras e ordenada que voltasse de imediato ao seu quarto. Dessa forma, a veemência indenizadora das fotografias de Anna tem por base um depoimento em favor das vítimas de um mundo cruel, que aparentemente é indiferente ao apossá-las com a realidade de suplícios inesperados, tal como se tem acompanhado na situação de uma doença.

A mais, o indiciamento de Anna reverbera o testemunho artístico que surge frequentemente nas falas de Banville durante suas entrevistas, quando ocorre-lhe a questão do objetivo central de seu trabalho ficcional. Na entrevista intitulada “When Prose Meets Poetry” [“Quando a Prosa Encontra a Poesia”], por exemplo, o escritor irlandês assevera: “E suponho que se você me perguntasse por que eu crio arte, é por isso que crio arte: para tentar dar algum tipo de testemunho ao que me parece o sentido de existir neste lugar primoroso e terrível.”²⁷ Noutra ocasião, Banville reforça a mesma convicção: “o que podemos conhecer é o que vemos. Creio que a arte, no antigo sentido cristão, é uma questão de testemunho, de prestar testemunho do que se tem visto. Meus livros são um registro do que um homem viu em sua breve passagem no mundo e, você sabe, ele testemunhou isso.”²⁸ Em razão disso, na sua introdução à coleção *Magnum Ireland*, mencionada antes, Banville faz uma interpretação surpreendentemente similar de algumas fotos de jovens na Irlanda do Norte, que lutavam sedentos por independência política. Ele diz:

As fotos de todos aqueles homens e mulheres, dificilmente mais do que crianças, a maior parte deles, em suas calças boca-de-sino e camisas floreadas, arremessando coquetéis Molotov em

²⁶ “more grievously marked and maimed among her fellow patients.”

²⁷ “And I suppose if you would ask me why do I do art, that’s why I do art, to try to give some kind of witness to what it’s like to be in this exquisite and terrible place.” Entrevista feita por Sandrine Treiner, durante o Festival des Écrivains du Monde 2013, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=uaVqeovkn2E>. Acesso em: 21 Abril 2015.

²⁸ “what we can know is what we see. I think art is a matter, in the old Christian sense, is a matter of witness, bear witness to what you’ve seen. My books are the record of what one man saw in his little moment on earth and, you know, he gave his witness of it.” Entrevista feita em 2010 por Paula Marantz Cohen, no episódio 95 do programa Drexel InterView, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=q590WblcDZg>. Acesso em: 02 Abril 2015.

soldados britânicos, a maioria dos quais, por sua parte, eram dificilmente mais velhos do que seus agressores, são um testemunho ao desperdício – energias desperdiçadas, oportunidades desperdiçadas e vidas desperdiçadas.²⁹ (2005, p. 2)

É certo que aqui Banville está tratando de um fato exclusivamente histórico e sociopolítico, dentro de um contexto irlandês respectivo às tensões do período conhecido como *The Troubles*. Contudo, apesar do óbvio, ou seja, as diferenças entre o real e ficcional, o propósito testamentário das fotografias comentadas por Banville e da visão que ele possui de seu *oeuvre* literário sustenta uma intrigante consonância com o objetivo patenteado de Anna, no que se refere particularmente ao caráter indiciador das fotos dos pacientes. Ora, os termos “indiciamento”, “testemunho” e “testamento”, respectivamente equivalentes no inglês aos substantivos “indictment”, “witness” e “testament”, poderiam ser expressões sutilmente correspondentes, no sentido de que o primeiro pode significar alguma coisa que serve para ilustrar que um sistema é deplorável e por isso merece ser condenado, o segundo designa uma prova ou evidência, ao passo que o último pode denotar algo que funciona como um sinal de um fato específico, evento ou qualidade. Assim, tais expressões evidenciam algo: as fotos dos jovens irlandeses, o desperdício de sua existência; o propósito artístico do trabalho Banvilliano, o testemunho do que um ser humano presenciou no mundo; e as fotos dos pacientes – as quais ilustram esse trabalho Banvilliano –, a redenção de suas vidas diante de um mundo que parece lhes fazer vistas grossas.

Sobretudo, tão somente mediante as interpretações ecfrásticas de Morden sobre as fotos tiradas por Anna, é que esse indiciamento redentório em prol das vítimas do câncer atinge a sua mais alta realização e concretude. Eoghan Smith demonstra um belo discernimento quanto a essa crível meta artística e humanitária do romance, dizendo:

Redenção, se for encontrada em *The Sea*, pode estar no triunfo da obra de arte sobre a indiferença do mundo, por meio de uma transformação da consciência. Poderia ser a arte mais

²⁹ “The pictures of all those young men and women, hardly more than children, most of them, in their flares and flowered shirts, heaving stones and Molotov cocktails at British soldiers, the majority of whom, for their part, were hardly older than their assailants, are a testament to waste – wasted energies, wasted opportunities, wasted lives.”

eficazmente uma incriminação antropocêntrica da realidade? Anna, que era uma fotógrafa, diz a Max que seu trabalho é um ‘indiciamento’ de ‘tudo’, talvez a afirmação mais próxima do que pode ser a função da arte no romance. Mas o que seria esse indiciamento senão uma indignação contra a racionalidade do universo? O último ‘dar de ombros num gesto de indiferença’ de *The Sea*, enfatiza figurativamente as disjunções entre o indivíduo e o mundo, entre o animado e inanimado, e entre a arte e seu objeto.³⁰ (p. 151-152)

Em *The Sea*, de fato, a narrativa memorialista de Morden, mediante uma linguagem interastística e poética, sagra-se vencedora no embate do indivíduo contra as mazelas de um mundo alienado e despreocupado com as ansiedades e aflições humanas. Por conseguinte, a “indignação contra a racionalidade do universo” que Anna deseja exprimir por meio de uma inculpação filantrópica dessa realidade desprezível, é notabilizada no modo como o diletante rememora as fotografias dos pacientes. As descrições de forte cunho realista e intertextual, elaboradas por Morden num processo mnemônico, demonstram um vigor humanizador capaz de sensibilizar. Assim, tais disjunções apontadas por Smith – elementos essenciais da estética Banvilliana, a qual é profundamente arraigada em ideias de interioridade e exterioridade – parecem ser extinguidas por completo, ou no mínimo abrandadas, não ao ponto de mudar a textura de uma realidade dada, mas muito provavelmente provocando uma “transformação de consciência” nos que folheiam as páginas do romance. Mesmo que para muitos uma fotografia não passe de uma mera imagem impressa num papel, ou um romance, meras palavras escritas em folhas de papel, Anna e Max, por mais imperfeitos e amorais que sejam dentro da ficção romanesca, teriam se regozijado se a repercussão de sua arte multiforme obtivesse comparativamente de seus apreciadores a conclusão de Banville sobre as fotos dos jovens irlandeses: “Sejamos gratos por esses remanescentes da luz de outros dias.”³¹ (2005, p. 2)

³⁰ “Redemption, if it is to be found in *The Sea*, might lie in the triumph of the artwork over the world’s indifference through a transformation of consciousness. Might art most efficaciously be an anthropocentric prosecution of reality? Anna, who was a photographer, tells Max her work is an ‘indictment’ of ‘everything’, perhaps the statement closest to what art’s function might be in the novel. But what is this indictment other than a quietest simmering at the rationality of the universe? *The Sea*’s ultimate ‘shrug of indifference’ figuratively emphasizes the disjunctions between the individual and world, between animate and inanimate, between art and its object.”

³¹ “Let us be thankful for these remnants of the light of other days.”

CAPÍTULO 3 - A NARRATIVA METAFICCIONAL

Num movimento marítimo que Banville concede à cada página do romance, como ele mesmo declarou na conversa com Travis Elborough, no que concerne o título da obra, as memórias de seu personagem percorrem aleatoriamente três momentos relevantes de sua vida, que são escritos em seu diário: a infância, um passado relativamente recente e o “presente” no abrigo para idosos. Valendo-se de uma miscelânea de memórias na maioria das vezes fragmentadas, elusivas e desconfiáveis – a qual se aglutina, se (re)cria e se (res)significa mediante a linguagem interartística que temos explicitado –, Morden reconstitui uma narrativa fundamentalmente metaficcional e, portanto, imitadora dos processos da psique humana. Como Hand (2002, p.103) asseri, “Banville deseja celebrar [em *The Sea*] os processos pelos quais a mente humana chega ao conhecimento e entendimentos.”¹ Desse modo, tais mecanismos que mimetizam o funcionamento mental e cognitivo do protagonista abarcam os mais variados dados e sentimentos, como dúvidas, questionamentos que se repetem, imprecisões, ambiguidades, impressões errôneas e equivocadas que são esclarecidas no desenrolar da narrativa, ricos concatenamentos de memórias que são fascinantemente desenvolvidos através de estímulos sensoriais do presente que remetem ao passado e vice-versa, informações que nunca mais serão acessíveis por conta dos limites da memória, inferências, revelações, conclusões, entre outros. Entende-se, portanto, que as próprias peculiaridades sistêmicas e epistemológicas da dimensão subjetiva das memórias de Morden, ameaçadas com frequência pelo esquecimento e pela incerteza, servem-lhe de um repertório quase infinito de possibilidades para tecer de maneira formidavelmente metaficcional a narrativa de sua vida.

Desde o início do romance, ele revela, sem escrúpulos, reflexões e pensamentos que apontam para o aspecto claramente inventivo da história que nos relata a partir de suas memórias. Ao falar

¹ “Banville wishes to celebrate the processes by which the human mind come to knowledge and understanding.”

pela primeira vez do vilarejo litorâneo que foi palco de grande parte dos episódios sobresselentes de sua vida, o protagonista diz: “A cidade é Ballymore, esse povoado é Ballyless, ridículo, talvez, mas não me importo”² (p. 9). A razão do gracejo está presente nas ideias opostas transmitidas pelos sufixos ao final das palavras referentes aos lugares mencionados, produzindo um efeito na língua portuguesa equivalente às expressões “Ballymais” e “Ballymenos”. Contudo, Morden já dá pistas aos leitores de que sua história, via um escrutínio poético e semântico da linguagem que se tornará manifesto ao longo da narrativa, será fomentada de forma criativa num universo mnemônico particular, estimulando novas percepções. Ocasões marcantes dessa narrativa metaficcional são encontradas quase sempre no romance, evidenciando então a consciência de Morden como escritor de sua história e exibindo seus pensamentos sobre a autenticidade daquilo que narra. Ao se recordar, por exemplo, do que a Mrs Grace fazia na cozinha do *The Cedars*, quando, ainda menino, ele ali adentrou pela primeira vez, Morden diz: “O que exatamente ela estava fazendo na mesa? Arrumando as flores no vaso – ou isso é muito fantasioso?”³ (p. 86). Noutra situação, remetendo-se a justificativas para a artilosidade de vida comum entre ele e Anna, titubeia dizendo: “Acho que deve ser porque éramos apenas crianças. Isso soa estranho. Quero dizer que éramos os únicos filhos de nossos pais. Isso também soa estranho”⁴ (p. 176). Também, ao expor seu apreço pelas condições de conforto dos hospitais, ele reconhece seus excessos imaginativos durante o processo de recordação: “Sim, eu poderia contentar-me ali, numa daquelas celas brancas, minha janela com grades, não, com grades não, estou me empolgando”⁵ (p. 180). Ou, na sua descrição do gesto impulsivo de Chloe ao ser admoestada por Rose em certo momento: “Ela chutou a toalha de Rose. É apenas minha imaginação, eu sei [...]”⁶ (2003, p. 243). E, até mesmo na menção do traje esportivo

² “The town is Ballymore, this village is Ballyless, ridiculously, perhaps, but I don’t care.”

³ “What was it she had been doing at the table? Arranging flowers in a vase – or is that too fanciful?”

⁴ “I think it must be that we were both only children. That sounds odd. I mean that we were both the only children of our parents. That sounds odd too.”

⁵ “Yes, I could be content there, in one of those white cells, my barred window, no, not barred, I am getting carried away.”

⁶ “She kicked Rose’s towel. It is only my fancy, I know [...]”

de Carlo Grace: “Ele usava uma camisa amarela, calças caqui, sapatos de dois tons e empunhava um taco de golfe. Os sapatos eu devo ter inventado. Estou certo, no entanto, da luva que ele usava na mão direita, a mão que segurava o taco de golfe”⁷ (p. 245). Não poderia faltar, além de tudo, uma ilustração do traço particularmente metaficcional que sublinha a noção do escritor Morden sobre sua interação com os leitores: “Mas espere, não, não é isso. Estou sendo dissimulado – para tirar proveito, diz você, sim, sim”⁸ (p. 215). No trecho a seguir o protagonista igualmente chama atenção dos leitores, depois de se surpreender com a reação contida de Chloe ao contar-lhe o intrigante episódio da declaração de amor de Rose, o qual havia presenciado quando se encontrava em cima de uma árvore:

I had depended on her [Chloe] greeting my account of the scene under the trees with a delighted cackle, which in turn would have allowed me the assurance to treat the matter as a joke, instead of which I was forced to reflect on it in a more serious and sombre light. A sombre light, imagine that.⁹ (p. 233)

No fim do romance, Morden descobre com espanto, diante da confissão da Miss Vavasour, isto é, a própria Rose, que a paixão dela concentrava-se em realidade na figura de Constance Grace, e não no marido desta. Adiante nos debruçaremos mais sobre esse evento.

A representação das sucessões dos estados mnemônicos de Morden atinge maior elaboração narrativa na busca Banvilliana de uma representação imitatória da complexidade desses processos mentais, que passam por variados níveis de consciência. Dessa forma, a estratégia de narração das memórias redigidas no diário não se encontra pontualmente na destreza de identificá-las de imediato, mas nas veredas sinuosas que a mente de Max percorre – a qual é constantemente guiada

⁷ “He wore a yellow shirt and khaki trousers and two-tone shoes and was brandishing a golf club. The shoes I may have invented. I am sure however of the glove that he wore on his right hand, the hand that held the golf stick.”

⁸ “But wait, no, that is not it. I am being disingenuous – for a change, says you, yes yes.”

⁹ “Eu tinha esperado que ela [Chloe] acolhesse meu relato da cena debaixo das árvores com uma gargalhada deleitada, que, por sua vez, me daria a segurança de tratar a questão como uma piada; em vez disso, fui forçado a refletir no fato sob uma luz mais séria e sombria. Uma luz sombria, imaginem isso.”

e orientada por sua sensibilidade interartística engenhosa –, para achar, ou não, a informação do que “verdadeiramente” aconteceu. A fim de ilustrar esse tópico, vejamos o excerto subsequente, que mostra os caminhos pelos quais as memórias de Morden efluem na tentativa de descobrir mais detalhes sobre o dia em que ele deu o suposto primeiro beijo em Chloe:

The fact of that kiss in the dark of the picture-house – I am coming to think it must have been our first kiss, after all – sat like an amazement between us, unignorably huge [...] This cannot have been the day of the kiss. When we left the picture-house it was evening, an evening after rain, and now it is the middle of an afternoon, hence that soft sunlight, that meandering breeze. And where is Myles? He was with us at the pictures, so where would he have gone, he who never left his sister's side unless driven from it? Really, Madam Memory, I take back all my praise, if it is Memory herself who is at work here and not some other, more fanciful muse.¹⁰ (p. 161-163)

Percebe-se claramente aqui como a mente transtornada de Morden muda de entendimento à medida que ela é incitada por memórias que vão se afluindo no decorrer da narrativa, tal como a referência às características climáticas do dia, ou o questionamento sobre o paradeiro de Myles que vivia sempre perto de Chloe. Mais uma vez, a inclinação de Morden para um olhar poético e intertextual torna-se notável quando ele se dirige, num gesto de orador, à sua musa fictícia “Madame Memória” – lembrando que essa é uma figura de linguagem apostrófica –, a quem ele parece atribuir sua dificuldade de encontrar a memória desejada. Com efeito, seria pertinente afirmar que a reconstituição metaficcional da narrativa do *The Sea* é norteadas pelas tensões de instabilidade e dubiedade inerentes aos processos mnemocognitivos e imaginários do mundo de Max, pondo em evidência, em última instância, o feitio autoconsciente da escrita Banvilliana. Hand confirma isso,

¹⁰ “O fato daquele beijo no escuro do cinema – estou começando a crer que ele dever ter sido o nosso primeiro beijo, depois de tudo – assentou-se como um assombro entre nós, inignoravelmente imenso [...] Esse não pode ter sido o dia do beijo. Quando deixamos o cinema, tinha anoitecido, uma noite após a chuva, e agora está no meio da tarde, daí aquela luz de sol suave, aquela brisa serpenteante. E onde está Myles? Ele estava conosco no cinema, então onde ele teria ido, ele que nunca se apartava do lado de sua irmã, a menos que fosse impelido dali? Realmente, Madame Memória, retiro todo meu elogio, caso seja a Memória mesma que está operando aqui e não alguma outra musa, mais fantasiosa.”

dizendo: “Toda a escrita de Banville é autoconsciente, posto que ele demonstra bem claramente o processo de escrita em si.”¹¹ (2002, p.13)

Um outro desdobramento da metaficção do romance está na intratextualidade peculiar aos registros das memórias de Morden, cuja função é estabelecer um efeito holístico de relação entre suas experiências de vida, criando uma extensa rede de significações dentro do romance a partir de pontos nodais da narração. Um estupendo exemplo disso, que costura de maneira inteligente e criativa momentos variados da narrativa, numa dinâmica intratextual reveladora, efetua-se no determinado ponto de partida a seguir: a memória que Morden possui do tom da pele de Avril, repleta de sardas. A saber, esta personagem integrava a família de Christy Duignan, o dono de um sítio em Ballyless e vendedor de laticínios, em cuja casa Morden ia com frequência durante sua infância para comprar leite. Praticamente todos da família Duignan faleceram ou deixaram a propriedade onde moravam, exceto Avril, cujo grau de parentesco com essas pessoas Morden não conseguia desvendar. Então, na memória de sua primeira viagem de retorno à Ballyless, sua terra natal, depois de muitos anos, e na companhia de sua filha Claire, Morden repara, intrigado, com seus olhos inevitavelmente enviesados pela perspectiva de um artista, na pele de Avril, e diz:

The greyish skin of her face, I noticed, was sprinkled all over with tiny freckles. They were not russet-coloured like Claire's, nor like the big splashy ones that used to swarm on Christy Duignan's strangely girlish forearms, nor, for that matter, like the worrying ones that nowadays have begun to appear on the backs of my own hands and on the chicken-pale flesh [...] but were much darker, of the same shade of dull brown as Claire's coat, hardly bigger than pinpricks and, I regret to say, suggestive of a chronic and general lack of cleanliness. They put me uneasily in mind of something, yet I could not think what it was [...] ¹² (p. 57-58)

¹¹ “All of Banville's writing is self-conscious, in that he demonstrates quite clearly the process of writing itself.”

¹² “A pele acinzentada de seu rosto, eu notei, era toda salpicada de pequeninas sardas. Elas não tinham uma cor castanho-avermelhada como as de Claire, nem eram como aquelas grandes e borrifadas que costumavam enxamear os antebraços estranhamente femininos de Christy Duignan, nem, nessa matéria, como as manchas preocupantes que nos dias de hoje começaram a aparecer nas costas das minhas próprias mãos e na pele pálida como um frango [...] mas eram muito mais escuras, da mesma tonalidade do marrom desluzido no casaco de Claire, dificilmente maiores do que furinhos e, lamento dizer, sugestivos de uma falta de limpeza geral e crônica. Elas me remetiam desconfortavelmente a alguma coisa, porém não conseguia pensar no que era [...]”

Apenas nesse fragmento de sua memória, partindo das sardas escuras de Avril, o diletante constrói um complexo intratextual de numerosas características descritivas de mais de três personagens¹³ do próprio romance: Christy Duignan, Claire, ele mesmo e Avril, a qual é convertida num foco de inspiração artística. Não somente isso, mas a nuance amarronzada das manchas da Avril, personagem pertencente à memória de um passado mais recente de Morden, apresenta a função narrativa de estimular memórias do protagonista que estão adormecidas e que são oriundas de camadas mnemônicas mais profundas. Simultaneamente, no lento despertar de uma memória “esquecida”, um sentimento de desconforto o aflige, por ele não conseguir extrair de seu consciente a informação correspondente ao incitamento.

Antes de revelar que memória é essa, vale apresentar um outro trecho que elucidará com mais contornos semânticos a riqueza da intratextualidade do romance, mediante a qual Morden cria novas expressões para alcançar uma perfeição ecfrástica durante uma de suas autodescrições. Assim ele diz: “Minhas têmporas, onde o cabelo grisalho ficou esparsa, estão sarapintadas com sardas Avriláceas na cor de chocolate, ou manchas de velhice, suponho que sejam, cada qual, estou bem ciente, pode num minuto crescer desenfreadamente ao bel-prazer de uma célula traiçoeira”¹⁴ (p. 129). O neologismo sardas “Avriláceas” é uma referência específica às qualidades da pele de Avril, embora nem sempre percebida, especialmente depois de nos depararmos com outras enxurradas de memórias que intercalam as relações intratextuais da narrativa. Destarte, a narrativa de Morden alça novos patamares de criação linguística durante o deflúvio de suas memórias fragmentadas. Todavia, o aparente estranhamento de uma expressão como essa nos compele ao fato de que, em geral, a linguagem da obra Banvilliana está inseparavelmente alicerçada na experiência irlandesa, segundo a

¹³ Sem contar o Billy, garoto que trabalhava como garçom no Golf Hotel situado em Ballyless, em quem Morden nota um detalhe físico que amplia a rede intratextual de sentidos na seguinte observação do protagonista: “O menino-garçom retornou [...] uma mecha laranja-avermelhada caindo languidamente sobre sua testa. Com essa coloração ele poderia ser ainda outro do clã Duignan, divisão de cadetes” (p. 64-65) / “The boy-waiter came back [...] a carrotty lock falling limply forward from his brow. With that colouring he could be yet another of the Duignan clan, cadet branch.”

¹⁴ “My temples where the greying hair has gone sparse are flecked with chocolatey, Avrilaceous freckles, or liver spots, I suppose they are, any one of which, I am all too well aware, might in a moment turn rampant at the whim of a rogue cell.”

qual o gaélico, uma língua mais metafórica e simbólica pertencente ao povo celta, fora suplantado há mais de duzentos e cinquenta anos pelo inglês, um idioma mais direto e formal do colonizador britânico. Consequentemente, a noção da fala irlandesa, existente na esfera estruturante da consciência coletiva desse povo, está aguçadamente presente na escrita de Banville, que dela tira proveito para explorar a rica ambiguidade no cerne do que é conhecido hoje como hiberno-inglês, ou seja, o resultado linguístico e simbiótico do encontro entre o inglês e o irlandês. A seguir, Joseph McMinn reitera essa ideia:

A experiência irlandesa também sugere uma autoconsciência com respeito à linguagem que Banville está pronto a explorar para servir aos interesses de uma narrativa sempre desconfortável sobre o significado e precisão das palavras. O sentido de estranhamento do que deve ser familiar, ou mesmo ‘natural’, caracteriza a consciência excessivamente sensível de muitos de seus narradores.¹⁵ (1989, p. 8)

Morden não foge à regra dos narradores ultrasensíveis de Banville, também sendo um personagem que fica boquiaberto diante de um mundo descompassado, caótico e aparentemente alheio, mas, no entanto, observa embevecidamente a miríade de possibilidades artísticas que pode usar na narração criativa de suas memórias. Tal aspecto do diletante reflete o sentimento do próprio Banville perante o mundo e sua realidade: “Perplexidade, aturdimento, isso é a minha sensação mais forte, minha sensação artística mais forte.”¹⁶ (HAND, 2006, p. 206)

Vejamos, sem mais delongas, qual memória de Morden é resgatada do esquecimento por meio de um estímulo inicial, originário das sardas de Avril:

My friendly robin appeared a moment ago in the garden and I suddenly realised what it was that Avril's freckles reminded me of, that day of our encounter in Duignan's yard [...] Seeing the bird alight there I remembered at once, with a pang that was exactly the same size and as singular as the bird itself, the nest in the gorse bushes that was robbed [...] Then one day I arrived and the eggs were gone. Two had been taken and the third was smashed on the ground under the bush.

¹⁵ “The Irish experience also suggests a self-consciousness with regard to language which Banville is ready to exploit in the interests of a narrative always uneasy about the meaning and accuracy of words. A sense of the strangeness of what should be familiar or even ‘natural’, characterises the oversensitive consciousness of many of his narrators.”

¹⁶ “Puzzlement, bafflement, this is my strongest sensation, my strongest artistic sensation.”

All that remained of it was a smear of mingled yolk and glair and a few fragments of shell, each with its stippling of tiny, dark-brown spots. I should not make too much of the moment, I am sure I was as sentimentally heartless as the next boy, but I can still see the gorse, I can smell the buttery perfume of its blossoms, I can recall the exact shade of those brown speckles, so like the ones on Avril's pallid cheeks and on the saddle of her nose. I have carried the memory of that moment through a whole half century, as if it were the emblem of something final, precious and irretrievable.¹⁷ (p. 157-160)

Apenas um outro impulso visual foi necessário, mediante a figura do pássaro, para trazer à superfície do consciente de Morden a memória anteriormente espicaçada pelas manchas de Avril. Essa recordação recupera o fato – ocorrido na infância de Morden, quando ele havia desenvolvido o hábito de andar pelos prados para descobrir os ninhários que as aves faziam entre as vegetações locais – de um ninho roubado, cujos ovos foram afanados e destruídos. Com a relação intratextual estabelecida justamente entre a semelhante coloração dos ovos despedaçados e as pintas marrons na face de Avril, mais significações são acrescidas ao encadeamento inventivo dessas respectivas memórias, englobando eixos espaço-temporais da narrativa que vão da infância de Morden, atravessando um passado recente, que seria a visita à Ballyless após cinquenta anos, até o “presente” momento, suposto tempo da escrita de seu diário. O efeito extraordinário disso não acaba por aqui, mas, sem dúvidas, atinge um grau intratextual apoteótico quando, precisamente após o diletante mencionar sua impressão de um emblema derradeiro, valioso e irremediável, causada pela lembrança dos ovos arruinados, ele expressa esta frase: “Anna se reclinando de lado na cama do hospital, vomitando no piso, sua testa pegando fogo, pressionada na minha palma, plena

¹⁷ “Meu amigável turdo apareceu um momento atrás no jardim e, repentinamente, percebi o que as sardas de Avril me lembravam, naquele dia de nosso encontro no quintal de Duignan [...] Vendo o pássaro pousar ali, me lembrei de imediato, com uma dor cruciante que era exatamente o mesmo tamanho e tão singular como o pássaro em si, do ninho que foi roubado nos arbustos de tojo [...] Então um dia eu cheguei e os ovos tinham sumido. Dois foram levados e um terceiro estava esmagado no chão debaixo do arbusto. Tudo que restou dele foi uma mancha misturada de gema, clara e poucos fragmentos da casca, cada um com seu granido de minúsculos pontos marrom-escuros. Não devo fazer muito alarido desse momento, estou certo de que era tão desumanamente impiedoso quanto o próximo garoto, mas ainda posso ver o tojo, posso sentir o perfume amanteigado de suas flores, posso me recordar do tom exato daquelas manchas marrons, tão similares às das bochechas pálidas de Avril e da sela de seu nariz. Tenho carregado a memória daquele momento por toda metade de um século, como se fosse o emblema de alguma coisa final, preciosa e irrecuperável.”

e frágil como o ovo de um avestruz”¹⁸ (p. 157-160). A quebra extremamente abrupta no relato dos ovos através de informações sobre os martírios de Anna no hospital produz o belo efeito de uma memória subjacente que vem eruptivamente à tona para encerrar o concatenamento de memórias que iniciam com as sardas de Avril. Uma vez que o tema da morte catalisa o defluxo das memórias de Morden, não é de se espantar, embora o resultado estilístico seja profundamente fascinante e comovente, que o diletante faça uma analogia, no uso de uma símile, entre o ovo sensível de um avestruz e a vida sofrida de Anna, que está prestes a “se despedaçar” com a aproximação de sua morte.

Dessa forma, os caminhos sinuosos do universo mnemônico de Max simulam os processos da mente humana de um modo altamente intratextual e interartístico, tal como “um labirinto de espelhos, infinitamente refletindo um ao outro” (HAND, 2002, p. 87). É interessante notar que essa imagem do labirinto de espelhos é a metáfora da arte pós-moderna e contemporânea, representativa do imaginário do artista, pode ser adequadamente aplicada à narrativa metaficcional de *The Sea*, já que os percursos imaginativos das memórias de Morden não possuem uma linearidade cronológica, tampouco um enredo estruturante do ponto de vista mais tradicional. A esse respeito Imhof assevera: “Notadamente Banville não tem muito em mente um tipo de ordem linear e sequencial, mas espacial, um tipo de ordem apoiada em planos múltiplos de relação”¹⁹ (1989, p.11). A bem da verdade, as veredas mnemônicas do romance apresentam entrecruzamentos e reflexos de informações espaciais e temporais inesperadas que emulam os fenômenos da mente do protagonista. Eoghan Smith lança luz sobre essa feição da escrita Banvilliana: “A escrita de Banville é caracterizada por ecos e alusões, pela infiltração do passado no presente e pela potência debilitante da memória”²⁰ (2014, p. 118). Além disso, de um ponto de vista mais lexical, o próprio nome de

¹⁸ “Anna leaning sideways from the hospital bed, vomiting on to the floor, her burning brow pressed in my palm, full and frail as an ostrich egg.”

¹⁹ “Notably Banville does not so much have in mind a sequential, linear kind of order, but a spatial one, a kind of order relying on multiple planes of relationship.”

²⁰ “Banville’s writing is characterized by echoes and allusions, by the infiltration of the past into the present and by the debilitating potency of memory.”

Anna sugere, por ser um palíndromo, esse movimento infiltrante – em ritmos oceânicos de fluxo e refluxo, idas e vindas recordativas –, dos tempos registrados no consciente de seu marido, sem falar da referência intertextual que faz a padrões recorrentes refletidos em muitos espelhos e ecos de outros textos Banvillianos que podem ser encontrados em *The Sea* (Ibid, p. 149).

Ao longo da narrativa do romance, Morden crescentemente exhibe suas técnicas metaficcionais que visam uma dinamização ordenada de suas memórias, as quais, a princípio, podem provocar uma impressão de confusão. Como sabemos, ele se coloca na posição de escritor do “Livro dos Mortos”, embora se considere um “avaliador suplente”²¹ (p. 97), digno de alguma inspiração. Assim como todo romancista busca o melhor fechamento possível para sua obra, Morden parece demonstrar intenso júbilo com a formulação que cria para encerrar a narração de suas memórias referentes à morte de Chloe e Myles. Depois que os gêmeos se afogam, o garoto Max corre em direção à casa de veraneio para anunciar a tragédia aos pais dos jovens mortos e então descreve as reações de Constance e Carlo diante da notícia:

I found Mrs Grace in the living room. She turned to me, putting a hand to her mouth, the milky light of afternoon at her back. This all is silence, save for the drowsy hum of summer from without. Then Carlo Grace came in, saying, "Damned thing, it seems to be .. ." and he stopped too, and so we stood in stillness, we three, at the end.

Wasn't well done?²² (p.247)

Pois é claro que a pergunta “Foi bem feito?”, propositadamente isolada num parágrafo, revela o grande contentamento de Morden com o remate que ele dá à história dos irmãos, de modo que o efeito de imobilidade fotográfica e pictórica, já abordado no segundo capítulo, congela a cena e expõe a estratégia metaficcional adotada. A propósito, esse questionamento é inteiramente intertextual, referindo-se ao trecho da peça teatral *The Tempest* (V.i.240), de William Shakespeare,

²¹ “second-rater”

²² “Encontrei a Mrs Grace na sala de estar. Ela se voltou para mim, colocando uma mão sobre a boca, a luz lactescente da tarde nas suas costas. Isso tudo é silêncio, salvo o zunido sonolento do verão de fora. Então Carlo Grace entrou, dizendo, “Maldição, parece ser...” e ele também parou, e assim nós ficamos imóveis, nós três, no final.

Foi bem feito?”

segundo a qual o espírito de Ariel faz a mesma pergunta a Próspero, seu amo, para saber se cumpriu bem seu trabalho serviçal. Em decorrência disso, Ariel conquista sua liberdade. Paralelamente, não é por acaso que Morden, ao entrar no *The Cedars*, antes de achar o casal, declara: “Me movia por entre os cômodos como se eu mesmo fosse algo do ar, um espírito que vagueia, Ariel liberto e perdido”²³ (p. 274). É provável que o protagonista, por intermédio dessa alusão intertextual, sinaliza seu anelo ardente por uma liberdade relacionada a suas memórias passadas, desejo este que é almejado através de uma conjugação metaficcional dessas lembranças, tal como elucida Imhof: “Morden, no estilo de Ariel, quer ser libertado do que ele considera a situação desafiante de sua vida anterior, e ele espera conquistar sua liberdade mediante um ato criativo. Ou, talvez, é liberdade de vida em geral como ele costuma vê-la.”²⁴ (2006, p. 179)

Ainda dentro desse assunto sobre encerramentos inventivamente engendrados por Max, a revelação das preferências homossexuais de Rose, antes disso chegar de forma explícita aos leitores nas últimas páginas do romance, apoia-se em recursos metaficcionais. O narrador antecipadamente instiga a imaginação do leitor, dizendo: “Depois de tudo, por que eu deveria ser menos suscetível do que o próximo melodramaturgo à exigência da história por um desfecho temerário?”²⁵ (p. 235). Antes de tal indagação, Morden acabava de refletir sobre o sentimento de Rose em relação à mensagem zombeteira, extremamente ambígua, que Myles tinha escrito no chão, ao lado de seu desenho tosco de uma figura feminina nua. A frase dizia: “RV loves CG”, podendo significar, conforme duas possibilidades apontadas pelas iniciais, “Rose Vavasour ama Carlo Grace” ou “Rose Vavasour ama Constance Grace.” Diga-se de passagem, Banville nunca escondeu seu encantamento por palavras de duplo sentido: “Delicio-me em descobrir palavras inteiramente ambíguas.”²⁶

²³ “I moved along the rooms as if I were myself a thing of air, a drifting spirit, Ariel set free and at a loss.”

²⁴ “Morden, Ariel-fashion, wants to be set free, to be freed from what he considers the predicament of his former life, and he hopes to gain his freedom through a creative act. Or perhaps it is freedom from life in general as he is wont to see it.”

²⁵ “After all, why should I be less susceptible than the next melodramatist to the tale's demand for a neat closing twist?”

²⁶ “I delight discovering entirely ambiguous words.”

Entrevista com Iñaki Esteban, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CMkROBJ7yV8>. Acesso em: 07 Feb 2015.

Compreende-se, então, que o narrador de *The Sea* faz uso da ingenuidade que possuía quando era criança, incapaz de captar a duplicidade de sentidos na frase, para criar uma atmosfera de incertezas sobre o episódio. Mais de meio século passado, a senhora Vavasour desvela a Max que era de Constance que ela sentia falta, e de forma alguma de Carlo (p.262), culminando, por conseguinte, no desfecho temerário e surpreendente da arte metaficcional do diletante. Ainda que, em termos gerais, as memórias de Morden pareçam descontroladamente fluidas e aleatórias, ele consegue instalar um sentido de equilíbrio nos registros de seu diário, na atribuição de recursos metaficcionais. Com respeito a isso, Imhof afirma: “Que ele [Morden] tenta tal desfecho temerário, se entende como um contrapeso à aleatoriedade da vida e falta de sentidos. Pode-se obter fechamento, estrutura consequente e sentido somente em histórias, na arte [...] um perfeito desfecho temerário, de fato”²⁷ (2006, p. 172-173). Isso posto, fica evidente o quanto Banville admira trabalhos artísticos bem estruturados, fechados e intimamente construídos, bem como o fato de defender a tradição e o equilíbrio da forma romanesca. Para ele a arte equivale-se a algo completo, perfeito, autônomo, desafiador, independente, orgânico à medida que floresce, cresce e esvaece, em oposição à inexistência de formas advinda de escritores experimentais (2004, p. 82-84)

Por outro lado, é precisamente deste mundo desarmonizado, discrepante e estranho que o artista tira a inspiração que modelará sua obra. Nesse sentido, mesmo num tom corrosivamente irônico, Morden declara no fim do romance: “Ah, sim, a vida está impregnada de possibilidades”²⁸ (p. 260). É óbvio que alguém no estado moribundo em que ele se encontra, sem expectativa alguma quanto ao paradeiro de sua velhice, mesmo que sua filha Claire assuma a total responsabilidade de cuidar dele, está sendo sarcástico com essa afirmação. Contudo, foi a partir do vasto mar de memórias guardadas no decurso de sua vida que ele identifica e ressignifica artisticamente as experiências mais marcantes, valendo-se de experimentações formais de uma narrativa metaficcional que dá

²⁷ “That he [Morden] tries such a closing twist is meant as a counter-balance to life’s randomness and senselessness. One can have closure and consequently structure as well as sense only in tales, in art [...] a neat closing twist, indeed.”

²⁸ “Oh, yes, life is pregnant with possibilities.”

vazão aos seus anseios mais profundos, isto é, ver e fazer ver. Imhof põe em perspectiva essa questão, ao falar do posicionamento teórico de Banville:

A necessidade de experimentação formal com a finalidade de chegar a técnicas narrativas que são apropriadas para expressar questões temáticas relevantes ao século XX, ao invés de adotar dispositivos anacrônicos, é a preocupação que permeia muitas das declarações teóricas de Banville e caracteriza seus esforços práticos.²⁹ (1989, p.15)

Curiosamente, Derek Hand toca no mesmo assunto, só que usando termos mais expressivos quanto à busca nobre de Banville por novos ou revitalizados paradigmas formais contemporâneos. Ele discorre sobre isso do seguinte modo:

Em muitos aspectos, de um ponto de vista irlandês, Banville captura o intenso sentimento de fadiga com o fardo de possíveis passados, de histórias pessoais e comunitárias, os quais fazem reivindicações pelo ofício de estar aqui agora. É um retorno à apatia de *fin de siècle* de um século atrás, sinalizando a necessidade de começar novamente, a necessidade de revigorar os modos antigos e extenuados de pensar e viver. Existe ainda uma noção demorada de galhardia, de nobilidade quixótica, nessa imagem recorrente de falha, precisamente porque ela está tão vinculada aos desejos e necessidades humanas diárias.³⁰ (2011, p. 262)

Diante dessas citações, as técnicas narrativas experimentadas em *The Sea* não lançam mão de instrumentos anacrônicos e ultrapassados, embora, como vimos, Banville valorize os aspectos formais e estilísticos que ordenam a matéria artística, mas, muito pelo contrário, abordam de maneira inovadora, através de uma linguagem ricamente intratextual, intertextual e interastística, questões que são de interesses contemporâneos, tais como a intermediação das artes e o poder da metaficção com suas representações marcantes do universo da memória humana. Os esforços “quixóticos” do artista, tal como Morden, e, em último caso, Banville, na tentativa de compilar uma obra em homenagem aos mortos, são inestimáveis em razão de suas descobertas estéticas. Declan

²⁹ “The need for formal experimentation to the end of arriving at narrative techniques which are appropriate for expressing thematic issues relevant to the twentieth century, instead of adopting anachronistic devices, this is a concern that permeates most of Banville’s theoretical statements and characterises his practical efforts.”

³⁰ “In many ways, from a peculiarly Irish perspective, Banville captures a feeling of intense fatigue with the burden of possible pasts, of personal and communal histories, that make constant claims on the business of being here now. It is return to the *fin de siècle* listlessness of a century before, signalling the need to begin again, the need to reinvigorate the tired old modes of thinking and living. There is still some lingering notion of gallantry, of quixotic nobility, in this recurring image of failure precisely because it is so bound to everyday human desires and needs.”

Kiberd resume isso de modo brilhante: “Aqueles almas intrépidas que buscam uma explicação melhor, ou pelo menos mais estética, são heróis da mente”³¹ (1995, p. 635). Consequentemente, as novas percepções e ressignificações do mundo que são incitadas por tais explicações estéticas levam os leitores a defrontarem-se com o que eles já assimilaram da realidade. Sobre essa função característica da escrita Banvilliana, diz Hand:

De modo muito importante, sua escrita impele os leitores a confrontar o que acham que já sabem, a olhar para o mundo de forma nova e assim se re-engajarem nele e imaginá-lo novamente. Essa é a função essencial da arte, e das histórias, e a ficção de Banville tem permanecido totalmente ocupada com aquelas forças elementares sustentando o impulso literário.³² (2006 p.xii)

Descobre-se no final do romance que Morden escreveu todas as memórias em seu diário com a caneta tinteiro que ganhou do Senhor Blunden, como presente de despedida, já que Morden deixaria o *The Cedars* para viver sob os cuidados de sua filha. Tal revelação institui um presente mais “presente” da narrativa, uma vez que, desde o começo da narrativa, o presente é sinalizado como o período no qual Morden, aos mais de sessenta anos, fica hospedado na pensão administrada por Miss Vavasour. Então, verifica-se mais um traço particular da metaficção do romance que extrapola as noções espaço-temporais convencionais, ressaltando as possibilidades artísticas que impregnam o tempo inerente à mente do protagonista. Não dá para passar despercebido que a marca da caneta de Morden é “Swan”, ou seja, transliterando ao português, “Cisne”, o qual é inesgotável fonte de conotações simbólicas e poéticas. A mais ilustre seria a de que essa ave de beleza única canta quando pressente sua morte. Será que Morden, um diletante refugiado no passado, ao compilar seu livro de memórias que ostenta uma linguagem artística não menos lírica do que a canção simbólica do cisne, anuncia igualmente a iminência de sua morte? O romance não poderia terminar de melhor maneira diante do foco analítico deste trabalho.

³¹ “Those intrepid souls who seek a better, or at least a more aesthetic explanation are heroes of the mind.”

³² “In a very important way, his writing forces his readers to confront what they think they already know, to look at the world in a new way and thereby re-engage with it, and re-imagine it. That is the essential function of art, and of stories, and Banville’s fiction has remained fully occupied with those elemental forces underpinning the literary impulse.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando por base tudo o que foi apresentado analiticamente até agora, o romance *The Sea*, de autoria do escritor irlandês John Banville, desvela o drama humano diante de um mundo efêmero, imparcial e, até mesmo, aparentemente impiedoso aos sofrimentos e angústias dos que nele vivem, tão amedrontador, caótico e imprevisível quanto a figura metafórica central que sustenta a história das memórias registradas no diário de Max Morden, a saber, o mar. Podemos nos surpreender, entretanto, que a maior representação simbólica desse mar encontre-se na defluência de memórias que o protagonista busca preservar e enunciar. Mais fascinante ainda é notar que uma vigorosa linguagem poética e interartística, composta prioritariamente pela combinação entre a pintura e a fotografia, intermedeia o olhar ultrasensível do apreciador dos quadros de Pierre Bonnard.

Por um lado, a pintura, como ilustrado com *Nua no Banho, com um cão*, serve para eliciar as memórias e sentimentos cruciantes de Morden com respeito à morte de sua esposa Anna. Nada poderia novamente trazê-la vivificada, nítida e em “carne e osso”, diante de seus olhos, ou pelos menos, diante das “retinas” do seu olhar imaginativo, juntamente com as dos leitores, senão suas descrições ecfásticas e intertextuais, dotadas da capacidade enargéiaca de fazer ver e reverter artisticamente os efeitos da mortalidade. Assim, a relação da memória com a arte pictórica fica tão evidente que a primeira parece alcançar o status da segunda, de modo que, ao longo do romance, Morden pinta o quadro de sua vida com as cores de suas próprias memórias. Por outro lado, ainda que a fotografia no romance tenha muito em comum com a função intermediadora da pintura de estimular, nortear, organizar, articular e preservar o fluxo oceânico de memórias de Morden, ela é caracterizada pelo efeito de um realismo estonteante que surge igualmente através de uma linguagem ecfástica. Outra dessemelhança entre essas duas artes visuais, no que diz respeito às funções que exercem no universo mnemônico de Max, é que a fotografia, uma vez

inextricavelmente atrelada à ideia da morte, adquire a autoridade romanesca Benjaminiana de narrar uma experiência de vida. Nesse sentido, por meio unicamente das elaborações estéticas de Morden, é que as fotografias dos pacientes, tiradas por Anna no hospital, obtêm uma potência testamentária e indiciadora, tornando-se, dessa maneira, apta para denunciar “tudo” e deixar o ser humano mais humanamente sensibilizado, apesar da realidade do mundo parecer desprezar seus martírios. Não apenas isso, mas a matéria fotográfica em *The Sea* produz efeitos redentórios no triunfo da arte, que congela o tempo e conserva os “remanescentes da luz de outros dias”, sobre a alegada animosidade do mundo para com o drama de viver.

Isso tudo faz mais sentido por causa da intenção que Morden tem de escrever “O Livro dos Mortos” em memória dos personagens que faleceram no decurso da narrativa. Enquanto a vida e o corpo se esvaecem, Max reconstrói o relato de suas memórias de forma metaficcional. Percorrendo basicamente três eixos espaço-temporais, os métodos narrativos empregados pelo protagonista, repletos de ricos elementos formais e intratextuais, celebram de modo inovador os complicados processos e percursos da dimensão mnemônica. Por mais que isso, a princípio, pareça impossível no mundo real, dada a aleatoriedade desenfreada e a instabilidade dos movimentos da mente humana, os dispositivos metaficcionais presentes no romance não deixam a desejar; na verdade, surpreendem com a apresentação de uma gama de novas explicações estéticas, fontes de significações variadas, que cumprem o seu papel artístico vital: fazer as pessoas lerem de forma diferente o que elas já assimilaram do mundo. Ou, considerando a ambiguidade dos homófonos ingleses “sea” e “see” (mar e ver), tipicamente Banvilliana, fazer as pessoas “verem” de forma diferente, mesmo que sejam embaladas nos ritmos oceânicos de um romance.

ANEXOS

Anexo A - *Nua No Banho, com um Cão.*

Óleo sobre tela. Disponível em: <<http://elisabeth.blog.lemonde.fr/2012/03/04/pierre-bonnard-linsaisissable/pierre-bonnard-nu-au-petit-chien-1941-1946-huile-sur-toile/>>. Acesso em 16 Julho de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANVILLE, J. "A Talk". In: **Irish University Review**. A Journal of Irish Studies. Special Issue. Spring 1981.

_____. "Fully Booked". **The Sea**. London: Picador, 2005. 2-7 (Interview with Travis Elborough).

_____. (1970) **Long Lankin**. Dublin: The Gallery Press, 1984.

_____. (1973) **Birchwood**. London: Crafton Books, 1987.

_____. (1976) **Doctor Copernicus**. London: Panther Books, 1984.

_____. (1981) **Kepler**. London: Panther Books, 1985.

_____. (1982) **The Newton Letter**. London: Panther Books, 1984.

_____. (1986) **Mefisto**. London: Grafton Books, 1987.

_____. (1989) **The Book of Evidence**. London: Secker & Warburg, 1989.

_____. (1993) **Ghosts**. London: Secker & Warburg, 1993.

_____. (1995) **Athena**. London: Secker & Warburg, 1995.

_____. (1997) **The Untouchable**. London: Picador, 1997.

_____. (2000) **Eclipse**. London: Picador, 2000.

_____. (2002) **Shroud**. London: Picador, 2002.

_____. (2003) **Prague Pictures: Portrait of a City**. London: Bloomsbury, 2003.

_____. (2005) "Introduction". In: **Magnum Ireland**. Ed. Brigitte Lardinois and Val Williams. London: Thames and Hudson, 2005.

_____. (2005) **The Sea**. London: Picador, 2005.

_____. (2005) **O Mar**. Tradução: H. Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. (2009) **The Infinities**. London: Picador, 2009.

_____. (2012) **The Ancient Light**. London: Penguin Books, 2012.

_____. (2015) **The Blue Guitar**. London: Picador, 2015.

BENJAMIN, B. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

_____. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLACK, Benjamin. **Christine Falls**. London: Picador: 2006.

_____. (2007) **The Silver Swan**. London: Picador, 2007.

_____. (2008) **The Lemur**. London: Picador, 2008.

_____. (2010) **Elegy for April**. New York: Henry Holt and Company, 2010.

_____. (2011) **A Death in Summer**. New York: Henry Holt and Company, 2011.

_____. (2012) **Vengeance**. London: Mantle, 2012.

_____. (2013) **Holy Orders**. London: Mantle, 2013.

_____. (2015) **Even the Dead**. London: Picador, 2015.

BROWN, T. **The Literature of Ireland: Culture and Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CAMPOS, T. M. **Memória e recordação: uma leitura de The Sea, de John Banville**. 2009. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Inglesa) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. Antonio Candido (org). São Paulo: Editora Perspectiva. 2000.

CUNY TV. **Irish Writers in America: Dennis Lahane & John Banville**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IcrYQ9d9OQI>. Acesso em 01 de Fevereiro de 2014.

DEANE, S. ‘Be Assured I am Inventing’: The fiction of John Banville”. In: RAFROIDI, P. & HARMON. M (eds.). **The Irish Novel in Our Time**. Little, 1975-1976. pp. 329-338.

D’HOKER, E. **Visions of Alterity. Representation in the Works of John Banville**. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAND, D. "Celtic Tigers and moving statues". In: **A History of the Irish Novel History of the Irish Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

_____. **John Banville and Derek Hand in Conversation**. A Journal of Irish Studies. Special Issue. Spring/Summer 2006. Volume 36. Number 1.

_____. **John Banville. Exploring Fictions**. Dublin: The Liffey Press, 2002.

_____. **"Introduction: John Banville's Quixotic Humanity"**. In: Irish University Review. A Journal of Irish Studies. Special Issue. Spring/Summer 2006.

HEFFERNAN, J. **Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HOBBSBAWM, E. **Era dos Extremos. O breve século XX 1914-1991**. Tradução: Maria Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HOUAISS, A. (Ed). **Webster's: Dicionário Inglês-Português**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

IMHOF, R. John Banville. **A Critical Introduction**. Dublin: Wolfhound Press, 1989.

_____. **"My Reader's, That Small Band, Deserve a Rest"**. In: Irish University Review. A Journal of Irish Studies. Special Issue. Spring 1981.

_____. **"The Sea: 'Was't well done?'"** In: **Irish University Review**. A Journal of Irish Studies. Special Issue. Spring/Summer 2006. Volume 36. Number 1.

IZARRA, L. P. Z. "Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self". In: Irish University Review. **A Journal of Irish Studies**. Special Issue. Spring/Summer 2006.

_____. **Espelhos e Labirintos Holográficos. O Processo de uma "Nova" Síntese Estética na Obra de John Banville**. 1995. 245 f. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Inglesa) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. "Interviewing John Banville". **Kaleidoscopic views of Ireland**. Ed. by Munira H. Mutran and Laura P. Z. Izarra. São Paulo: Humanitas, 2003. 227-247.

_____. **Mirrors and Holographic Labyrinths: The process of a 'new' aesthetic synthesis in the novels of John Banville**. San Francisco, London, Bethesda: International Scholars Publications, 1999. ISBN 1573092576. pp. 186.

KENNY, J. "Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction." **A Journal of Irish Studies: Special Issue John Banville**. Ed. by Anne Fogarty. Dublin: Irish University Review, 2006. 52-67. Volume 36. Number 1.

KIBERD, D. **Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation**. London: Vintage, 1995.

KRIEGER, M. “El problema de la ékfrasis: imágenes y palavras, espacio y tiempo – y la obra literaria”. In: **Literatura y pintura**. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MCMINN, J. **John Banville. A Critical Study**. Dublin: Gill and Macmillan, 1991.

MITCHELL, W. J. T. “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. In: **Literatura y pintura**. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

MONEGAL, A. (Org.) “Introducción: Diálogo y Comparación entre las Artes”, In: **Literatura y pintura**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

O'BRIEN, G. “Contemporary prose in English: 1940-2000”. In: **The Cambridge History of Irish Literature**. Margaret Kelleher and Phillip O'Leary (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

O'CONNELL, M. **John Banville's Narcissistic Fictions**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

OLIVEIRA, S. R. **Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PATTEN, E. “Contemporary Irish fiction.” In: Foster, John Wilson (e.d.) **The Cambridge Companion to the Irish Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SMITH, E. John Banville. **Art and Authenticity**. Ed. Dr Eamon Maher. Bern: Peter Lang, 2014.

STEINER, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”. In: **Literatura y pintura**. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

The Complete Works of William Shakespeare. Glasgow: Collins. Reprint 10, 1994.

WEBB, R. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Surrey: Ashgate, 2009.