OS PINCÉIS KAFKIANOS DE JOÃO SEBASTIÃO COSTA

Alda Maria Quadros do Couto[1]

RESUMO:

Os conceitos de antropofagia e metamorfose como metáforas de processo cultural e criação artística permitem uma leitura que aproxima a obra do pintor brasileiro João Sebastião Costa (1949) da novela *A metamorfose*, do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924). O tema da restauração do processo vital representado pela arte em linguagens verbal ou pictórica pode ser identificado tanto no antigo espaço urbano Europeu quanto no espaço rural Latino Americano, entre pessoas da raça humana (uma família tcheca do início do séc.XX) ou quaisquer espécie animal (o jaguar-onça do cerrado brasileiro).

Palavras-chave: pintura; literatura; antropomorfoses.

ABSTRACT:

Anthropophagism and Metamorphosis as metaphor of cultural process and artistic creation allow a lecture which approaches the work of the Brazilian painter João Sebastião Costa (1949) to the book "The Metamorphosis", written by the Czech Franz Kafka (1883-1924). The vital process artistically represented, verbally or pictorially, may be found in the old European urban space as well as in the rural space in Latin America; among human race (a middle class Czech family in the early 20th Century) or among any other animals (as jaguars in Brazilian central-western region).

Keywords: Painting; Literature; Anthropomorphosis.

1 Prof. Adjunto Colaborador-UFMS RGDIC (Grupo de pesquisa – UFMT) aldacouto@hotmail.com

INTRODUÇÃO: INTERFACES ENTRE PINTURA E LITERATURA NA PAISAGEM MATO-GROSSENSE

Aproximado pelas apresentações[2] de sua exposição *Retina pagã* (Cuiabá, 2005) ao surrealismo, nos termos teóricos de André Breton, ou nas imagens estonteantes de René Magritte, João Sebastião Costa, mato-grossense nascido em 1949, também dialoga com o Simbolismo de Odilon Redon (1840-1916) ou com o realismo metafísico de Giorgio de Chirico (1888-1978), para não falar dos precursores Hyeronimus Bosch (1450-1516) e Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

Mas a este estudo interessa propor um diálogo entre áreas artísticas distintas, a pintura e a literatura, perseguindo na medida em que a estrutura narrativa pode instrumentalizar a compreensão de uma pintura em seus componentes estéticos, do temático ao formal, e em seu contexto sócio-histórico.

Mais exatamente, pretende-se ler interfaces e entrelinhas que possam relacionar a pintura de João Sebastião à novela *A metamorfose*, de Franz Kafka (1883-1924), no sentido em que se relacionam a tradição erudita européia e as raízes populares brasileiras e latino-americanas pelo reconhecido processo da antropofagia.

Na vertente das raízes pode-se vislumbrar algo de ingênuo ou primitivo nas cores e nas imagens de João, o que deve ser entendido nos termos estabelecidos por Mário de Andrade, e até hoje válidos, de que, no Brasil, como em toda a América Latina, os artistas "são necessariamente primitivos como filhos de uma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando". [3]

Os respectivos contextos não podem ser ignorados porque o conteúdo crítico das obras é irrefutável. Kafka anotou em seus diários, reforçando o caráter mais coletivo de inserção de sua obra: "Acolhi vigorosamente o que há de negativo no meu tempo"; João Sebastião, mais intimista, sublinha o papel dramático da alteridade e a busca pelo conhecimento em seu cotidiano criativo: "Não começo um trabalho sem estudar a função, o aspecto e o caráter, sem essas atribuições não há nada. Toda a minha pintura é uma homenagem aos homens, às cidades e aos deuses. Ao pintar, é preciso ser silencioso para ouvir a voz intuitiva da emoção". Em comum, os dramas pessoais, familiares e sociais de suas épocas, que todos os artistas

2 Aline Figueiredo e Ricardo Guilherme Dicke. Ver referências.
3 Mário de Andrade apud SOUZA, 2005, p.137.

representam.

Não se trata, obviamente, de supor que o pintor tenha lido o escritor, ou de valorizar o externo em detrimento do interno, mas ao contrário, pretende-se privilegiar o cruzamento entre a observação dos textos verbais e pictóricos e as informações que situam as obras em questão no desvelamento de aspectos importantes da exegese contínua que a arte provoca.

Sob o conceito de antropofagia que revê as questões de identidade e dependência, através de idéias como o *entre-lugar*, definido por Silviano Santiago, ou o *duplo movimento* entre "a construção do brasileiro-canibal pelo olhar estrangeiro e a elaboração do olhar do brasileiro sobre si mesmo", reunindo a apropriação do estrangeiro e a "própria antropofagia dos originários da terra", pretendido por Maria Cândida Ferreira de Almeida, [4] a novela kafkiana e a pintura sebastiana oferecem vestígios da identidade humana compartilhada pelos artistas de todos os tempos e lugares.

A figura da metamorfose, seja elaborada em linguagem verbal ou pictórica, representa o extremo relacionar-se com o outro, até a posse-perda da identidade originária, em nome de uma grande dor ou de uma grande *hibris* a ser resgatada pela representação estética. Tanto na literatura quanto na pintura, quando um ser se transforma em outro, o tema é recorrente: "a morte e a ressurreição do princípio vital", [5] que em uma reviravolta surpreendente, engendrada pela criação artística, continua arrastando os seres envolvidos em torrentes irreversíveis de sobrevivência.

O artista plástico Arlindo Daibert referia-se a "pensar graficamente um texto literário" como um "exercício de gratificação pessoal". Bem além da concepção tradicional de ilustração entendida como "ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário", considerava-se um "tradutor" que investiga "as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens", incluindo em sua elaboração o estudo de análises do texto literário e da biografia do escritor enfocado. [6]

Depois de "traduzir" *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, Daibert voltou-se para *Macunaíma*, de Mário de Andrade, encontrando mais pontos de contato entre ambos do que inicialmente chegara a supor: "O primeiro deles se dava ao nível da investigação e da *subversão do próprio texto*. [7] Invenções, alterações da lógica narrativa, apropriações

4 ALMEIDA, 2002, p.19.
5 SOUZA, 2005, p.135.
6 DAIBERT, 1995, p.28.
7 Grifo meu.

de narrativas tradicionais, etc. Além disso, numa certa medida, Carrol anuncia os exercícios com o fantástico e com o inconsciente tão caros aos surrealistas, e é inegável a forte influência do surrealismo sobre boa parte da produção do modernismo brasileiro. Em *Macunaíma* essa influência é quase óbvia."[8]

Entendendo o surrealismo como alta expressão da liberdade humana, como queria Walter Benjamin, e especialmente como valorização do subconsciente, através das manifestações oníricas, de pesadelos ou "paisagens de sonho", visões fantasmagóricas, situações irreais, é possível trazer a idéia de subversão, de experiência transgressiva como síntese da criação artística, para a leitura de interfaces entre *A metamorfose*, uma novela, e *Retina pagã*, um conjunto de telas.

Porque é essa a questão essencial dos procedimentos como anamorfoses, criptografias, hieróglifos, etc., recursos recorrentes nas artes visuais desde o séc.XVI: o artista precisa transgredir os sistemas formais e quaisquer outras regras estabelecidas, para legitimar o ato de representar o mundo em que vive.

A NARRATIVA PICTÓRICA

Para Gilda de Mello e Souza, cabe ao artista que transita entre a herança e as raízes "desfolclorizar todo um ciclo de criação popular, fazendo-o ascender ao nível da grande arte."[9] Ao comentar a pintura de Rita Loureiro, a autora identificou a estrutura narrativa que a artista remontava desde a experiência de ilustradora de Mário de Andrade. Em termos semelhantes, adiante apresentados a partir da novela de Kafka, pretende-se analisar o conjunto de telas de João Sebastião.

No sistema de sinais utilizado pelo pintor, subentende-se a presença de um narrador bem diferente do frio narrador kafkaniano; interessada, emocionada, ultrapresente, a narração feita de cores e formas leva o espectador para além dos interesses econômicos da sociedade e das peculiaridades do entorno, entre desfiladeiros e rochedos imemoriais.

O valor figurativo do animal na representação da identidade nacional já foi apontado por Gilda em *O tupi e o alaúde*, quando encontrou o boi como "poderoso elemento unanimizador dos indivíduos, como uma

8 Idem, p.29.
9 SOUZA, 2005, p.131.

metáfora da nacionalidade", "o bicho natural por excelência", uma espécie de recurso do inconsciente coletivo para a construção de uma idéia de pátria em um território extenso, habitado por um povo sem noção de unidade. Ela observava que a figura do boi[10] é uma unanimidade tanto em zonas de pastoreio quanto nas de agricultura.

Na narrativa pictórica contida nas telas de João Sebastião, desenvolvida na paisagem agrícola do cerrado brasileiro, a onça é o animal emblemático que o pintor transfere do papel de antagonista, vilã, predadora, como se configura nas histórias indígenas assimiladas pela literatura, para a posição de protagonista mítica, portadora do status híbrido da natureza feito animal-humano ou homem/mulher-animal. Esse jaguar simbólico é quase a única, mas ao mesmo tempo múltipla personagem a circular no universo da paisagem que pode estar, então, em qualquer lugar do mundo – o ser e seu habitat são refundidos na dupla identidade que a metamorfose instaura, entre a fera e a pessoa.

O tempo da narrativa não segue, nessa pintura, uma linha cronológica, nem se identifica princípio, meio ou fim de um devir histórico. No plano simbólico as imagens vão construindo uma cosmologia atemporal, que reúne elementos do passado, condições do presente, mas tende à transcendência, porque a sobrevivência da espécie está ligada a uma espécie de fé telúrica que, inclusive, envolve e ameniza malefícios e potencializa os benefícios da integração homem-animal-natureza.

Assim, o espaço, agora exterior, ou aberto, a céu aberto, literalmente, e rural, é tão importante componente do universo visual sebastianiano quanto do mundo urbano e interior, ou fechado, instaurado pela palavra de Kafka. Mas é ainda pela oposição que as telas e a novela podem ser aproximadas, porque o ambiente, naquelas, deixa de ser claustrofóbico como nesta, para precipitar o espectador nas lonjuras do sertão que na cultura brasileira têm as fortes marcas literárias de Guimarães Rosa ou Euclides da Cunha, ou os plásticos traços expressionistas das caatingas por onde vagam os retirantes de Portinari.

O observador atento percebe nas telas de Sebastião o esforço de descrever e contar que Gilda de Mello e Souza viu na pintura de Rita Loureiro, os temas e traços tão diferentes, mas também tão capazes de "dar a impressão que o ar circulava entre as coisas, sugerir a profundidade da mata através do ritmo dos troncos, agrupar as nuvens no céu (...) tirar

10 Outro pintor, com quem João Sebastião estudou e trabalhou, Humberto Espíndola (1943), é o criador da estética da bovinocultura na representação cultural do centro-oeste do Brasil.

partido dos motivos geométricos que recobriam os corpos, as máscaras, os objetos e utensílios, ao modo de uma pele tatuada".[11]

Ficam então selecionados, para este estudo, os elementos narrativos constituídos pelo narrador, o protagonista, o tempo e o espaço, resultantes tanto dos arranjos verbais quanto das soluções engendradas pelos pincéis.

KAFKA: O HOMEM-INSETO NA EUROPA URBANA DO INÍCIO DO SÉCULO XX

A obra literária de Franz Kafka costuma ser sintetizada na relação pai-comerciante-de-sucesso-filho-oprimido. Filho e punições são consideradas palavras-chave para *A metamorfose*, assim como a onça e o caju, a fauna e a flora, são elementos formais e simbólicos essenciais na pintura de João Sebastião.

O segredo que o escritor se recusa a revelar tem seu correspondente no mistério que desafia o espectador e o crítico diante de uma tela de João – condição estética que define a criação no emaranhado das vivências do artista e das experiências do público.

O adjetivo *kafkiano* carrega os traços semânticos do incompreensível, do aparentemente banal, mas absolutamente inexplicável. Resulta de um estranhamento entre a consciência e o corpo, tratado com frieza por um narrador formal. Escrita em vinte dias, de 17 de novembro a 7 de dezembro de 1912, *A metamorfose* é a mais célebre novela de Franz Kafka, que se submeteu à lógica interna da história que ele mesmo considerava "repulsiva" e que viria a fazer parte do conjunto cultural expressionista.

O tradutor, Modesto Carone, preocupou-se em preservar os recursos de linguagem do autor, destinados a "assinalar, no recorte tortuoso e preciso da frase, não só a trama em que se perde a personagem, como também sua necessidade de 'naturalizar' pela *lucidez*, (grifo do autor) o absurdo da situação descrita".[12]

"A notação obsessiva e naturalista do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real, o que dá ao insólito a nítida sensação do *déjà vu*". [13] Nada a acrescentar em relação aos procedimentos de João, a não ser o registro óbvio de que

11 SOUZA, 2005, p.126-127.
12 CARONE, in KAFKA, 1997, p.92.
13 Idem.

enquanto o escritor compõe com palavras em várias potencializações semânticas, o pintor faz o mesmo com cores e formas.

O tradutor considera que dar conta dos "desígnios kafkianos", como o humor negro, corresponde a respeitar "a base realista da sua prosa", que suprime "qualquer nuance mágica". [14] Já ao analista dos desígnios sebastiananos caberá o convívio imprescindível com os meandros da magia e da mítica que a força das imagens visuais multiplica.

Carone, responsável pela nota sobre o Autor da edição em consulta, não se furta à observação que reúne criador e criatura: nos últimos meses de sua vida Franz Kafka mudou-se para Berlim, onde "ficou longe da presença esmagadora do pai, que não reconhecia a legitimidade de sua carreira de escritor". [15]

UM RECORTE (O QUE INTERESSA) DO FIO NARRATIVO DA METAMORFOSE

> Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos. [16]

O famoso primeiro parágrafo de *A metamorfose* já apresenta, de chofre, a secura do estilo kafkiano: não há nenhum preâmbulo, imediatamente o leitor fica sabendo que Gregor é um homem torturado, tem sonhos intranqüilos – o processo indicado pelo título da novela já está instaurado e o inseto em questão não é nenhuma charmosa libélula, é mesmo monstruoso, especialmente porque apresenta faculdades humanas e tem o tamanho de uma pessoa, o que será gradativamente garantido ao longo da narrativa! O impacto é semelhante ao que é oferecido pela pintura cuja totalidade o espectador percebe ao primeiro olhar. Poder-se-ia então dizer que o narrador de Kafka é tão direto quanto um pintor.

Ao longo da novela os detalhes só vão acrescentando intensidade

14 Idem, pp.92-93.
15 Idem, p.95.
16 KAFKA, 1997, p.7.

ao que o leitor já conhece desde o início da narração, da mesma maneira que o olhar mais interessado do espectador vai se detendo em detalhes e nuances de uma pintura, que densificam a interpretação simbólica e/ou a compreensão literal.

O tempo da narrativa é cronológico, os acontecimentos desenrolam-se em poucos meses. As peculiaridades psicológicas relativas ao tempo decorrem da tensão estabelecida pelos fatos narrados, muito bem estruturados em torno do elemento narrativo que se reconhece como espaço interno, ou fechado.

Desde o primeiro parágrafo e em poucas páginas seguintes recorta-se o espaço narrativo, o interior de um quarto e parte das demais dependências de um apartamento em uma cidade. Da rua apenas se terá raros detalhes, pelo olhar do protagonista a partir da janela ou pelos poucos movimentos das demais personagens (irmã, mãe, pai, gerente, criada e alguns hóspedes) que interagem com o protagonista, Gregor, o ex-homem, o inseto que manterá, por algum tempo, algumas faculdades humanas:

> Mas ao passo que não podia tomar conhecimento imediato de qualquer novidade, Gregor escutava muita coisa vinda dos quartos vizinhos, e onde quer que ouvisse vozes corria logo à respectiva porta e se espremia nela como o corpo todo.[17]
> (...)
> Quando a conversa chegava a essa necessidade de ganhar dinheiro, Gregor se soltava da porta e se atirava sobre o frio sofá de couro que se encontrava ao lado, pois ficava ardendo de vergonha e tristeza. [18]
> (...) ele enxergava dia a dia com menos acuidade as coisas mesmo pouco distantes; (...) e se ele não soubesse exatamente que morava na calma – embora inteiramente urbana – rua Charlotte, poderia acreditar que da sua janela estava olhando para um deserto, no qual o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam sem se distinguirem um do outro.[19]
> (...) ela [a irmã] corria direto à janela e a escancarava com mãos apressadas, quase como se sufocasse, ali permanecendo um pouquinho – mesmo que o tempo ainda estivesse muito frio – enquanto respirava profundamente. Com essa corrida e esse barulho ela assustava Gregor duas vezes por dia; durante todo esse tempo ele tremia debaixo do canapé, sabendo muito bem que ela sem dúvida gostaria de poupá-lo disso, caso lhe fosse possível ficar num quarto com janelas fechadas onde Gregor se encontrava. Certa vez – já havia passado bem um mês da metamorfose de Gregor, não existindo nenhum

17 Idem, pp.39-40.
18 Idem, p. 44.
19 Idem, ibidem.

> motivo especial para a irmã se espantar à vista dele (...).[20]
> (...) a visão dele continuava sendo insuportável (...) seguramente ela precisava fazer um grande esforço para não sair correndo à vista mesmo da pequena parte de seu corpo que sobressaía sob o canapé. Para poupar-lhe também essa visão, um dia ele arrastou o lençol nas costas até o canapé – levou quatro horas para realizar esse trabalho – e o dispôs de tal maneira que agora ficava inteiramente coberto e a irmã não podia vê-lo nem que se agachasse. [21]

Chama a atenção, na seqüência de trechos escolhidos, a crescente aflição do "inseto humano" em relação ao bem estar da família, especialmente da irmã, ao mesmo tempo em que se constata um aspecto da transformação: o tamanho de Gregor-inseto é o de uma pessoa, não consegue ocultar-se inteiro sob um canapé, espécie de sofá. Essa proporção descabida aumenta o teor fantástico das cenas e configura o sentido metafórico do desconforto do protagonista consigo mesmo e com o contexto mais próximo, o lar, a família e a profissão. A metamorfose se completa quando ele adota o comportamento da criatura em que se transforma paulatinamente:

> E assim, para se distrair, ele adotou o hábito de ziguezaguear pelas paredes e pelo teto. Gostava particularmente de ficar pendurado no teto; era muito diferente de permanecer deitado no chão; respirava-se com mais liberdade (...). [22]

A figura de linguagem é então uma inversão paradoxal, os hábitos do inseto prevalecem, mas a mente humana continua atuante para que o narrador, isento, a represente. O protagonista é ao mesmo tempo humano e não-humano e o espaço passa a ser ocupado por essa ambivalência de inseto que perambula procurando apenas alimento e conforto, talvez, e de homem que pensa, sente e age como se ainda fizesse parte da família da qual até pouco tempo era o arrimo. O assombro se concretiza na noção que o leitor pode construir do tamanho da criatura: algo como uma pessoa pequena, que mal cabe sob um sofá, andando pelas paredes e pelo teto.

Além da complexa relação com a irmã, a emoção do amor de Gregor pela mãe é bem a amostragem do seu dilema mais profundo, ele quer vê-la e ser visto por ela, mas envergonha-se e teme que a visão de sua real condição a prejudique demasiado. Esse ocultar-se para preservar faz parte

20 Idem, p.45.
21 Idem, p.46.
22 Idem, p.47.

do processo de restauração da vida normal, que seria o apaziguamento de cada um integrado à sua própria natureza, em convívio pacífico.

> Na maior pressa, Gregor havia puxado o lençol mais fundo e com mais dobras, o conjunto parecia de fato um lençol atirado ao acaso sobre o canapé. Também desta vez Gregor deixou de espionar de debaixo do lençol; renunciou a ver a mãe por enquanto, e ficou contente por ela ter vindo. [23]

O conflito é travado, em termos mais superficiais, em torno do exíguo espaço do apartamento e do quarto de Gregor, que a irmã e a mãe esvaziam ou lotam, de acordo com conveniências próprias. A mãe hesita:

– Não é como se nós mostrássemos, retirando os móveis, que renunciamos a qualquer esperança de melhora e o abandonamos à própria sorte, sem nenhuma consideração?[24]

A sobrevida ambivalente de Gregor é imediatamente exposta, entre o discurso indireto livre e o fluxo de consciência, trânsito assombroso entre o sentimento humano e o ato talvez mecânico de qualquer outro ser vivo:

> Tinha realmente vontade de mandar que seu quarto (...) se transformasse numa toca em que pudesse então se arrastar imperturbado em todas as direções, ao preço, contudo, do esquecimento simultâneo, rápido e total do seu passado humano?[25]

O drama de Gregor se precipita na inevitável compreensão da mãe:

> Mas as palavras de Grete haviam na verdade intranqüilizado a mãe; ela deu um passo de lado, divisou a gigantesca mancha marrom no papel de parede florido e, antes que realmente chegasse à sua consciência que o que ela via era Gregor, exclamou com voz esganiçada e áspera: – Ai, meu Deus! Ai, meu Deus!
> Como se desistisse de tudo, ele caiu de braços abertos sobre o canapé e não se moveu. [26]

Escapa à lógica do absurdo instaurado que o monstruoso inseto tenha consciência e braços, mas essa deve ser a um tempo a tragédia e a glória da metamorfose: o ser transmutado vai manter a vida, a sua própria e/ou a dos

23 Idem, p.48.
24 Idem, p.49.
25 Idem, p.50.
26 Idem, p.53.

outros, mas não lhe é dado o conforto do esquecimento.

> (...) oprimido por autocensuras e apreensão começou a rastejar – rastejou por cima de tudo, paredes, móveis, teto, e no seu desespero, quando todo o quarto começou a virar ao seu redor, caiu finalmente em cima da grande mesa. [27]

É nesse estado de aniquilamento que Gregor-homem enfrenta, afinal, fisicamente, o pai, em cena em que o inseto tenta reagir em impulsos agressivos dos quais o filho se esquivara sempre. Uma estranha dança é descrita, o pai avança e o inseto recua:

> Seja como for, precisou admitir a si próprio que não poderia agüentar essa corrida por muito tempo, pois enquanto o pai dava um passo, ele tinha de realizar inúmeros movimentos. [28]

Nesse duelo Gregor é bombardeado pelo pai com maçãs. Uma delas o acerta e fica incrustada em seu dorso, o que confirma a estranha proporção do tamanho do inseto em que ele se transformou, e marca o início da deteriorização, nesse caso a inevitável decorrência da metamorfose.

O não menos famoso período final da novela estabelece um sentido entre eros e tanatos: Gregor, o inseto, morre de inanição alimentar e afetiva, ambas com, no mínimo, o mesmo peso letal, e sua morte restaura a vida da família, devidamente metaforizada na sensualidade da irmã. A metamorfose constitui o processo natural de sobrevivência da família pelo sacrifício de um de seus membros. Será ele o mais fraco ou o mais forte? O que sucumbe por tibieza ou por capacidade de sacrifício suficiente, crístico, ou no mínimo bíblico, sem que o autor reforce nenhuma influência religiosa, ao contrário? Aos que sobrevivem, o alívio do esquecimento ou o recomeçar da mesma saga com outro/a protagonista? A resposta vem no diapasão da profunda ironia de um final sem fim:

> E pareceu-lhes [aos pais] como que uma confirmação dos seus novos sonhos e boas intenções quando, no fim da viagem, a irmã se levantou em primeiro lugar e espreguiçou o corpo jovem.[29]

Temos, então, um narrador pelo menos aparentemente não envolvido com os fatos narrados; um protagonista que representa o provedor descartado

27 Idem, p. 54.
28 Idem, p.57.
29 Idem, p.85. Colchetes inseridos.

pelo clã, cujo desprezo é metaforizado pela metamorfose daquele em um inseto repulsivo principalmente porque, nessa condição não é mais capaz de exercer seu papel; o tempo, linear, recrudesce em tensão psicológica, porque aumenta, para o leitor, a idéia de que aquilo pode acontecer com qualquer um, inclusive ele mesmo; o espaço urbano, naturalista, acentua o "clima" *noir* e contemporâneo dessa possibilidade.

Registre-se, com vistas a futuras conclusões, sempre parciais, a promessa da sensualidade e da juventude feminina sublinhada nas últimas palavras de um dos mais importantes textos da cultura ocidental.

Vejamos os possíveis desdobramentos desses componentes narrativos em outro tipo de discurso, uma certa pintura desenvolvida no centro geodésico da América do Sul.

JOÃO SEBASTIÃO: A ONÇA-HOMEM NO CENTRO-OESTE DO BRASIL, SÉCULO XXI

João Sebastião Costa completa 40 anos de "arte e ciência", como ele mesmo gosta de dizer, em 2008. Sua biografia poderá pesar um dia na exegese de seu trabalho artístico. Hoje, para este estudo, conta apenas a sua inserção de nativo no espaço que suas telas reinventam, suficiente para amparar, como argumento complementar, a estreita relação entre o pintor, o narrador por ele criado e a personagem protagonista da sua pintura, a onça antropomórfica, metamorfoseada pessoa, ou, invertendo a hipótese, a pessoa zoomórfica, transmutada onça.

O catálogo da exposição *Retina pagã* realizada Cuiabá, em 2005, constitui-se de 28 telas em acrílica, entre 40 x 60cm a 124 x 90cm, apresentadas ao público da capital mato-grossense e de algumas cidades do interior do Estado, em exposições itinerantes.

Aline Figueiredo, crítica, animadora de artes e parceira nesse projeto, registrou que, no período histórico dos anos de 1970,

> (...) quando Cuiabá escancarava as portas para receber o grande contingente migratório que expandira as fronteiras agrícolas do Brasil, via Mato Grosso, João Sebastião encontrou e desenvolveu amplo temário emblemático do universo mato-grossense, fundamental para a definição e afirmação de valores da cultura popular da região que então corria riscos de memória e da descaracterização. [30]

30 FIGUEIREDO, in COSTA, 2005, p.31.

Trata-se então do movimento interno do processo antropofágico, quando o artista é responsável pela "elaboração do olhar do brasileiro sobre si mesmo", um momento de fortalecimento da identidade cultural que corresponde ao movimento externo do olhar estrangeiro e da assimilação "canibalesca" do que "vem de fora". Aline Figueiredo concluiu:

> Bandeiras de santo, reis festeiros, lendas, onças e cajus, o sincretismo religioso, o telurismo nas cores tropicais, a intemporalidade das composições barrocas revelaram, sobretudo, uma versão cabocla de um sentimento antropofágico. [31]

Atribui, ainda, à pintura de João o mérito de "temperar as cores frias e quentes, com fina poética" e atingir "o plano metafísico de onde capta e coaduna o sabor de 'fantasia e concretude'". E acrescenta:

> Para tanto, precisou de um verbo: transladar, tirar de um lugar e levar para outro, para falar do mistério entre o céu e a terra. Tudo para pintar uma saudade, saudade do chão, da terra e da velha agricultura. [32]

É então o próprio aporte técnico em arte que identifica o papel da palavra no ato interno dessa pintura. Quem precisa de um verbo precisa para narrar, para tratar de uma ação, ativa e/ou passiva. No caso, o ato do translado identificado por Aline dá perfeita continuidade aos conceitos de antropofagia e metamorfose: à devoração da alteridade seguem-se a transformação do ser e a apropriação de um novo modo e de um novo lugar.

O escritor Ricardo Guilherme Dicke, por sua vez, considera o pintor e sua obra inseridos nas tradições da arte "ascensional da evolução da matéria em direção ao espírito, à espiritualização". [33] Observa que os ícones preferidos pelo artista têm ligações com diversas e remotas culturas, tais como, entre outros, a onça como símbolo de castas guerreiras, ou relacionada às esfinges guardiãs de necrópoles e de múmias reais. É óbvia a relação com as narrativas instauradoras, com os mitos fundadores e, assim, também se comprova o nexo narrativo sempre presente na pintura figurativa.

31 Idem, p.31.
32 FIGUEIREDO, in COSTA, 2005, p.7.
33 DICKE in COSTA, 2005, p.11.

No processo de metamorfose entre a onça do cerrado e o artista, instaurado pela pintura de João Sebastião, o conflito se dará entre a indústria agrícola e a sociedade humana como um todo. O animal que perdendo o habitat é obrigado a migrar e permutar-se, e o homem que se debate com regras, preconceitos e injustiças. Já as emoções suscitadas pela pintura transitam entre o processo criativo e a observação do espectador.

Enquanto o leitor de Kafka pode ser levado a escancarar janelas, como a irmã de Gregor, em busca de ar, diante das telas, o espectador de João fica estonteado na intensa oxigenação das vastas paisagens ou das grandes altitudes por onde suas criaturas vão circulando, delineando rastros que não se pode deixar de seguir com avidez. Na direção de um mundo sem fronteiras naturais nem sexuais, de abismos reencontrados desde tempos imemoriais ou de ameaças previsíveis no século das catástrofes ambientais, os animais que fogem das queimadas e do desmatamento mecânico encontram refúgios nas telas e na própria identidade do artista.

No entanto, não se trata apenas de uma arte engajada em denúncia ou nostalgia telúrica, trata-se também de um riquíssimo talento estético que escancara ao espectador um já célebre "baú iconográfico", como diz Aline Figueiredo. [34]

A iconografia surge, então, da profunda vivência da paisagem, ao longo das travessias intermináveis, entre as margens simbólicas da geografia e do imaginário. Ao ar livre das planícies e dos chapadões, do cerrado e das matas ciliares, a natureza e seus habitantes não humanos, em contraste com a paisagem alterada pela ação arrasadora do homem, adquirem um estranhamento transgressivo. Esse clima, estabelecido quase imperceptivelmente, favorece as figuras híbridas, arrastando e reconstituindo o que restar de humano, de fera, de magia e de sentidos telúricos e culturais diversos.

O pintor escolhe a representação sucessiva, enumera, repete os elementos até obter uma representação que oscila entre o individual e o coletivo, ao mesmo tempo em que cativa o espectador, pela estética da composição e pelo apelo telúrico das "personas". É cativante também porque insinua sentidos outros, que poucos elementos, introduzidos a cada nova tela, vão impondo à compreensão de quem olha.

No esplendor da cor, o rastro dos passos felinos, o cromatismo do

34 Idem, ibidem.

couro, as diversas texturas e angulações, o registro metonímico, pequenos e rápidos sinais, patas, garras ou caudas de animais em seus esconderijos, que o pintor compõe arduamente e o espectador identifica num jogo de esconde-esconde. Com economia de detalhes, cores exuberantes delineiam os principais elementos do repertório: a paisagem, a onça, a planície e a montanha, os rios, as plantações, a flora e objetos do cotidiano da vida na região. Do urbano, do ideológico, permanentes ícones religiosos, místicos ou geopolíticos apontam para a vida real, cores e formas interligam o centro e as extremidades das telas: chaminés e prédios, o coração e a rosa mística, trevos de quatro folhas, um poço, o obelisco, cajus-corações-pássaros-peixes, onças-baús, moringas e a viola de cocho, signos regionais.

A paisagem adquire fóruns de território e se articula pela identidade em que se permutam o humano, o animal, o mineral e o vegetal. O espaço narrativo, então, é muito ficcional e lírico, constituído mais pelos ícones que abriga do que pelo desenho de uma paisagem convencional.

Nessa narrativa imagética o número de personagens – humanas, animais, fantásticas – reduz-se a apenas uma, a onça, a mesma, que se renova e até se multiplica no processo metamorfósico. Essa persona é também múltipla como ícone e símbolo, quiçá como metáfora das diversas questões humanas e naturais apontadas pelo conjunto narrativo das telas. Ela adquire traços que constroem o grande tema subjacente ao discurso cromático, como veremos adiante, na análise de alguns quadros.

Por sua vez, o narrador é visível em algumas sutilezas de traços e nos títulos das telas. O indefectível baú de ícones que assinala as pistas do articulador do discurso pictórico é literalmente invocado: *A chegada do baú iconográfico do João Sebastião*, tela metalingüística, ou melhor, metapictórica, mostra um baú tridimensional, misto de onça-pessoa-alada e arca, que parece aterrissar, como um helicóptero, sobre o topo de um chapadão. Nessa tela é reconhecível um dos blocos de Chapada dos Guimarães. Também é literal o título *O rio Coxipó deságua no leito do rio Cuiabá*, e irônico-simbólicos outros como *A visão da diversidade cultural brasileira* e *A altitude da minha sorte*. Na primeira tela a cabeça da onça, com uma máscara e o terceiro olho centralizado, desponta do alto de uma nuvem; na segunda, a cabeça da onça, de traços humanos, desponta, com o auxílio da pata-mão, no topo de uma montanha de recorte vulcânico.

Ao mesmo tempo, ao seguir o fio condutor da(s) história(s) contada nas telas, tem-se a impressão de assistir a alguma espécie de monólogo da onça solitária, em seus processos de mutação, às vezes alada, olho

incrustrado no corpo da asa, outras renascida pelo pulsar do coração crístico, da rosa mística. As variações, em outras telas, mostram uma solidão povoada pelas onças azuis, amarelas, nas representações metonímicas dos seres reinventados em seu novo habitat, nas reentrâncias das rochas.

Enfim, todos os detalhes da composição desse conjunto de telas constituem o universo da sensibilidade pessoal e da cultura erudita do artista. Da fusão entre os componentes da paisagem cotidiana e a memória cultural surge a coleção de seres estranhos, que lembram Bosch em seus detalhes, e com certeza resultam do trabalho minucioso das formas geométricas que o olhar do pintor identifica entre os mais diversos seres ou objetos. Assim, entre a esfera e o triângulo, frutas (cajus) são associadas a órgãos (coração), a seres (peixes e pássaros), em procedimentos de composição tanto hiperbólicos quanto metonímicos. O resultado aparece, então, pelo exagero das formas que se repetem em quase todas as telas, ou pelas pequenas partes incrustradas em figuras centrais, como a "barba" unilateral de cajus que ostenta a onça de *Chão firme com céu tempestuoso*.

As proporções variam entre as telas mais retangulares ou quase quadradas, com alternâncias de planos horizontais para as planícies e verticais para as montanhas.

A unidade do conjunto é construída então por um estilo pessoal inconfundível que, nos termos de Mello e Souza em relação a Rita Loureiro, aponta para uma "vaga afinidade com a arte ingênua", na "elaboração requintada eqüidistante da paisagem" (cerrado, amazônia, pantanal), uma fusão "da herança cultural brasileira" com uma "familiaridade inesperada com a tradição renascentista".[35]

Pode-se também reconhecer, entre este pintor e aquela pintora, nos termos da crítica, uma natureza "disciplinada, mas um pouco tensa, dividida entre as duas tendências contraditórias que partilhavam a sua personalidade: uma intimista, adequada à natureza morta e ao senso paisagístico, outra visionária e fantasmagórica, pronta a aderir ao mito". [36]

COM A PALAVRA, A PINTURA

A hereditariedade da agricultura – o primeiro quadro da seqüência deixa claro a que vem o Projeto *Retina Pagã*. Em acrílica sobre tela,

35 SOUZA, 2005, p.128-9.
36 Idem, p.127.

70x90cm, aí estão os traços mais sólidos da antropofagia exercida pelo pintor em relação à arte européia: ao fundo a paisagem metafísica de Chirico, o enquadramento em forma de largo portal em perspectiva angulada (essa angulação já deve resultar da resolução encontrada pelo artista cuiabano), à direita mais próxima, à esquerda mais afastada, divisória, em azul, para montanhas e nuvens que cedem o segundo plano para a planície ondulada de campos de algodão, alternando tons de verde, amarelo muito claro e ocre. Em primeiro plano, levemente alongado para a esquerda, eis os resquícios de Dali: a onça, em pleno processo de metamorfose, tem face humana, o alto da cabeça mantém as orelhas e a pigmentação do pelo, o corpo tem a forma de um móvel, cômoda ou baú (outra tela, já mencionada, identifica essa peça em meta-imagem, *A chegada do baú iconográfico de João Sebastião*) com uma única gaveta aberta (a alusão a mobílias de estilos diversos também é evidente); os pés são patas, com o pelo típico do felino, outra vez. Em torno da figura a plantação minúscula, que ao fundo é retilínea, reproduzindo os sulcos das lavouras, forma uma mandala de duas voltas, apresentando, em primeiríssimo plano inferior, raras e sutis pinceladas brancas que sugerem a textura dos frutos do algodoeiro. Desses mínimos detalhes nos espreita o belo pintor que, um dia, pode ter sido *naïf*. As cores usadas para compor essa figura híbrida de animal-homem-objeto, com algo de fauve, são deslumbrantes azuis, verdes, amarelos e ocres, resultando em uma composição harmônica e cativante. Esse é o gesto antropofágico sobre a própria identidade ameríndia, relê e reinstaura a figura da onça como elemento central de várias cosmologias, especialmente a tupi, compartilhadas pela sociedade branca nos termos mais de uma ameaça do que de elemento sagrado. Essa autodevoração estabelece todos os "escândalos" que a obra pretende, pois o rosto atribuído ao felino é feminino, mas não se pode dizer que corresponda à origem do mito apresentada por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*, a de uma mulher que após devorar os papagaios caçados pelo marido, o próprio marido e os filhos, vai para o mato, sob a previsível conclusão do antropólogo – "Ela havia se transformado em onça. As onças são mulheres".[37] A onça de João Sebastião, desde essa tela, pode ser identificada como uma personagem feminina de caráter restaurador da sensualidade feminina da qual depende a propagação da espécie e a sobrevivência da natureza tão profundamente atingida. Ela é uma espécie de guardiã que denuncia e adverte quanto às alterações do ecossistema e conseqüências para todos os seres vivos. O

37 LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 101, apud ALMEIDA, 2002, p.67.

título dessa tela contribui decididamente para a análise da narrativa em seu contexto sócio-factual, pois indica que a devastação da mata e do cerrado, promovida pelas grandes plantações alterou completamente o habitat da onça, do que decorre a transformação aparentemente absurda. Estão compostos os elementos narrativos que correspondem ao espaço, à personagem e ao narrador, expressos em imagens visuais de tanta ou mais força do que a linguagem verbal. Entendendo a cadeia vital como rede una e indesmembrável, temos a configuração da *hibris* e do grande sentido metafórico da tela e quiçá da coleção inteira: pela maléfica, ou pelo menos absolutamente imprudente intervenção do homem, está em jogo o princípio vital que equilibra o universo. Resta ao pintor, como a qualquer artista sólido, propagar, amalgamado ao seu discurso cromo-estético, a grande arte feito advertência universal, humana e divina.

A janela da retina no alto das montanhas (acrílica s/tela, 75x55cm) – Essa pintura apresenta uma síntese do discurso da "retina pagã": se a retina é a parte do olho responsável pela formação de imagens, retendo-as e traduzindo-as para o cérebro através de impulsos elétricos enviados pelo nervo óptico através de fotosensores; se a retina está para o olho assim como o filme para a máquina fotográfica e o chip para as câmeras digitais; a se dizer que a retina é o sensor de luz e cor do olho, pode-se também supor que a retina é ao mesmo tempo o instrumento e o canal de comunicação do pintor e a tela pintada um "flash" imobilizado, congelado, a mensagem que outra rotina, a do espectador, vai novamente movimentar, com os sensores da experiência de ver e compreender. Já para João, segundo sua própria declaração, vale o sentido figurado do adjetivo "pagã" – retina, então,como símbolo de liberdade, de receptividade sem fronteiras "de credo, raças, cores sociais e políticas ou de orientações sexuais".[38] Para a leitura que pretendo, no entanto, há mais sutilezas nessa retina – olhos que se abrem para o inusitado, o simbólico, o cifrado dos segredos humanos e culturais em seus mistérios.

O cenário é composto pelo céu, ao fundo, mais nebuloso do que azul, ao alcance dos picos das montanhas, recortadas no alto, vários ao fundo e uma plataforma em primeiro plano, mostrando, esculpida na rocha, a mesma cabeça híbrida, meio felina, as orelhas no alto, meio humana, os traços de olhos, nariz e boca, num rosto oval. Já não apresenta a pigmentação do pelo, substituída pela textura da rocha. No entorno, um sutil trabalho de linguagem pictórica lembra a metonímia verbal: patas e uma cauda surgem

38 Idem FIGUEIREDO, in COSTA, 2005, p.7.

entre as fendas rochosas, indicam a presença de onças azuis. A cor pode ser uma alusão às araras azuis, espécie em extinção e alvo de projetos de recuperação no centro-oeste do país. De qualquer maneira, a janela da retina localiza no alto das montanhas, uma generalização para as plataformas da Chapada dos Guimarães, ponto mais alto da região, o último refúgio da fauna, até que a alcance a sanha humana da qual ela mesma faz parte, aos poucos. A fera e o homem fundem-se na metamorfose que também inclui a natureza mineral, uma espécie de emblema que registra as mutações de um mundo cósmico-religioso-pagão no qual transitam, em sucessivas vidas, almas e miasmas.

O gesto do translado da natureza (acrílica s/tela, 55x50cm) – Essa pequena tela, uma síntese da anterior, aponta uma progressão da metamorfose. Recorta, em primeiro plano, à direita, um pico bem mais alto em relação ao plano de fundo, de montanhas verdes e azuis, das quais se destaca também pelo tom ocre que novamente lembra os paredões da Chapada dos Guimarães. Aí está esculpida uma cabeça inteiramente humana, que vem como se rasgasse a rocha, na qual se recorta a silhueta original, a forma das orelhas felinas no alto da cabeça, que agora se parece a um casulo rompido. Abaixo, à direita, das sombras e das fendas, aponta uma pequena pata de pelos azuis e pintas negras – será um filhote, transmutado sobrevivente? A fera se faz homem, que se faz rocha. Translado significa, portanto, o trânsito do ser pelas diversas manifestações da vida, ou "encarnações" possíveis, como querem os místicos: entre o animal, o vegetal e o mineral, o humano sentido de viver alcança um caráter holístico, de integração entre seres e natureza, todos como partes inseparáveis de um todo cósmico – as formas materiais consolidadas através dos nexos emocionais e/ou espirituais.

Fantasia da contemplação (acrílica s/tela, 120x80cm) – Essa tela, que investe na verticalidade, tem um título, digamos, "pós-moderno", no sentido de que a metalinguagem seja uma temática, ou procedimento permanente da pós-modernidade. O título revela o processo interrativo do pintor-narrador. Ao fantasiar a contemplação, ou contemplar a fantasia, parece que a narração consolida os principais elementos até então enumerados nas telas do catálogo: sobre fundo negro, sobre uma rocha cônica, presumivelmente o pico de uma alta montanha, surge uma onça de torso humano e pele de tons azuis esverdeados; do felino restam as orelhas e a cauda, de pelo azulado e pigmentos escuros. De entre os olhos da criatura se ergue e espalha uma esfumaçada mancha de cor violeta; acima desse ângulo exato encaixa-se um caju-coração alado, de mesclados tons azul-violeta e branco. Essa

composição aponta para uma das presumíveis fontes do processo de criação do pintor e da "natureza" do narrador: a cor violeta no alto da fronte é atribuída a um dos "chakras", [39] o sétimo, conhecido como chakra da coroa, o centro da divindade e da visão total. Nas patas quase mãos, ou vice-versa, o ser mutante segura com reverência uma viola de cocho, instrumento musical típico da região, apresentada em cor dourada. A forte influência oriental em todo o processo pictórico e na concepção do mundo do artista está então sintetizada pela mescla entre fantasia e contemplação. Contentar-se-iam gregos e troianos, os que busquem a explicação pela mera fantasia ou os que prefiram entender a proposta holística que interliga as tradições locais e universais.

A PERFORMANCE ARCIMBOLDIANA

Ao identificar a metamorfose como recurso estético de João Sebastião Costa, preciso de um parêntese pessoal, pois não posso deixar de lembrar que meu primeiro encontro com a pintura do centro-oeste foi através de um quadro dele, no Centro da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em Aquidauna, em 1989. Foi um grande impacto do qual resultou a decisão de estudar a pintura da região em relação à literatura, já em minha tese de doutoramento.

Uma tela sem título, que denomino[40] *Senhor dos cajus* (acrílica s/ tela, 70cm X 90cm, 1974), um retrato imaginário, lembra, apenas lembra, as cabeças antropomórficas de Giuseppe Arcimboldo. É mais sutil o modo como a forma do caju configura os traços do perfil de um homem moreno, vestindo um terno verde, com camisa branca e gravata alaranjada, coroado, tem nas mãos um cetro que lembra um círio, [41] encimado, inclusive, por uma bela imagem do espírito santo – a pomba alçando vôo, com a cabeça aureolada. Trata-se de um rei festeiro, personagem das Festas do Divino,

39 Chakras, ou chacras, são centros energéticos situados desde a base da coluna vertebral até o topo da cabeça, ligados às sete principais glândulas do corpo, inter-relacionados por canais de transmissão ou nadis, reconhecidos pela medicina chinesa, entre outras tendências não necessariamente místicas. A denominação é originária do sânscrito e os centros energéticos fazem parte de práticas hindus, como o yoga.

40 Com o assentimento do artista, que diz não importar-se com títulos ou quaisquer associações literárias a sua obra.

41 O termo *Círio* vem da palavra latina *cereus*, que significa cera, o produto das abelhas, por extensão vela ou tocha grande, metáfora da Luz Divina. Passou a dar nomes a grandes procissões, como o Círio de Nazaré, em Belém do Pará, no Brasil. Aqui é utilizado no sentido original de vela acessa e portada pelo devoto católico.

com traços carnavalescos. [42] A figura tem feições indígenas, dois grandes cajus e quatro enormes bananas ornam a nuca, à esquerda (o lado visível do perfil, obviamente), em substituição ao manto medieval. Todo o entorno é decorado com cajus nos mais diversos arranjos e a tela apresenta um deslumbrante trabalho de cores quentes e frias, laranjas, amarelos, vermelhos e ocres equilibrados em toques de verdes, pretos e brancos. Em primeiro plano, uma misteriosa cabeça – em perfil invertido em relação à figura central, à direita, cujo formato, parecendo também humano, pelos lábios muito delineados, é, na verdade o de um grande caju – está contornada, do maxilar à nuca, por uma espécie de "barba" de cajus, o mesmo adorno que aparecerá em pelo menos uma das onças da série *Retina Pagã*.

O pintor alemão Mathias Prechtl (1926-2003) é autor de *Kafka arcimboldesk*, realmente inspirado pelas cabeças de Arcimboldo, apresentando o escritor de perfil, em uma imagem composta de insetos inseridos no desenho caricato – besouros e texturas próprias desses e outros insetos, desenhados em precisão fotográfica, são tanto elementos decorativos, como a gravata, quanto componentes do rosto e da roupa.

Interessa aproximar essas duas imagens pela referência à metamorfose, no caso kafkiano uma alusão literal à novela, associando a personagem ao autor, através da exploração caricatural (especialidade de Prechtl) da repulsiva relação-transformação do homem em inseto; na tela de Sebastião o retratado é uma espécie de síntese do homem nativo, identificado pela densa simbiose entre o ser humano e a natureza, metaforizada pela exploração da forma e das cores do caju, fruta nativa, um dos ícones consagrados pelo pintor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS METAMORFOSES CANIBALESCAS

Enquanto a figura de linguagem que identificaria o processo da metamorfose na caricatura de Kafka seria a hipérbole, o exagero da confluência entre homem e inseto, no retrato imaginário de Sebastião a figura é novamente a metonímia, pois a unidade caju representa toda a

42 João Sebastião assegurou à pesquisadora que este foi o primeiro quadro que consolidou sua carreira, resultado dos anos de trabalho junto à AMA (Associação Mato-grossense de Artes), liderada por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola. A obra resultou da decisão de registrar formas concretas da propalada cuiabania, ou cuiabanidade, singular identidade dos habitantes de Cuiabá. Para tanto ele escolheu o caju que, pela forma, cor e aroma, representa bem o ser e estar em Cuiabá.

flora e por extensão toda a natureza sobre a qual reina aquele indivíduo especial.

Para bem mais além, em expressividade elevada à onipotência, a onça-jaguar, em imensa e deslumbrante explosão atávica, representa a fauna, e guarda, desde os Maias até os tupinambás,[43] azul em tom de lápis-lazúli, como os filhotes nas telas da *Retina pagã*, os poderes do sol e da lua.

As "coincidências" não param aí, pois nas mesmas telas, as onças e os cajus alados com asas-olhos, ou olhos-asas, devem ser parentes do jaguar de quatro olhos, símbolo da clarividência e "herói civilizador" que afinal, não há tanto tempo assim, depois do fogo, concede aos homens as primeiras indústrias, especialmente – quem diria – a tecelagem de algodão!

Assim, o processo hiperbólico em linguagem verbal escrita implanta a distopia que representa a família e a sociedade tal como é concebida por Franz Kafka. O processo metonímico em linguagem pictórica estabelece a utopia pela qual João Sebastião representa a relação entre a população e a natureza no lugar onde situa o imaginário que coincide com o seu real habitat, mas transcende o local para atingir o universal. Essa a missão da arte, revigorada pela crise contemporânea que atinge os fatos e as questões ambientais.

Interessa, então, confrontar o propalado sentido do absurdo com aparência de normalidade, que caracteriza o narrador criado por Kafka, ao comando de um narrador não-indiferente, ao contrário: um Pintor-sujeito-lírico-ficcional amalgamado ao gesto artístico que, ao invés de palavras, alinhava imagens como se anamorfismos fossem transmutações possíveis, mas repassadas pelo delírio emocionado de alguma causa a defender ou de alguma confidência velada.

A metamorfose, para Kafka, no mundo europeu, nas primeiras décadas do século XX, representou experiências de punição, de expiação, de opressão. Para João Sebastião Costa, na América do Sul, há quarenta anos metamorfose é resgate, ascese, transcendência holística.

Escamotear o aspecto crítico, ignorando "o escândalo pretendido pela obra", nos termos de Adorno e do que têm sido acusados os intérpretes de Kafka é um alerta para qualquer simplificação da obra de João, o tipo de interpretação que leve para "fora da obra" ao invés de mergulhar "fundo para dentro dela".

Impasses, fragmentação da forma e de conteúdos sociais opõem,

43 Conforme CHEVALIER**;** GHEERBRANT, 1990, p. 511.

entre as telas de João e a novela de Kafka, os princípios do benefício e do malefício, do bem e do mal, do rural e do urbano, do animal e do humano, da natureza e do construto social; o transcendente/ metafísico/ existencial / mítico desafia o social/ material / concreto.

Em comum: o fantástico inserido no real com a naturalidade da grande arte – o tema da morte e da ressurreição do princípio vital, a sensualidade como clave desse princípio. Enfim, a metamorfose com aspecto de exorcismo, expulsão das forças demoníacas, ou dos grandes equívocos sociais: em Kafka como predomínio do mal, do repulsivo, em João Sebastião como sublimação telúrica. Para aquele a morte como fim, para este a ascese como verdade.

Ao entender a metamorfose como um recurso da representação estética que remete ao processo de devoração que busca no outro a força vital da sobrevivência, e também como síntese da obra pictórica do artista cuiabano, percebe-se que o "antropofagismo caboclo" de que fala Aline Figueiredo é constituído por essa assimilação de paisagens e seres. Assimilação, portanto, de processos que vêm de outras culturas, não de elementos.

Se a antropofagia usa a metamorfose para a construção da identidade cultural, a "elaboração do olhar do brasileiro sobre si mesmo" ultrapassa "a construção do brasileiro-canibal pelo olhar estrangeiro", nos termos de Maria Cândida Almeida. Ao aproximar o inseto de Kafka da onça e dos cajus de João Sebastião percebe-se a semelhança do processo e a diferença dos elementos que compõem a proposta estética de cada artista.

Mais que a apropriação do estrangeiro (não se cogita que João tenha lido Kafka para pintar seus quadros) é a "própria antropofagia dos originários da terra" que explica o mesmo protagonista ao mesmo tempo humano e não-humano no centro da novela e das telas em questão.

No velho e urbano mundo de Kafka, o espaço fechado da narrativa é povoado de insetos, era essa a permuta simbólica que se oferecia ao escritor. No talvez não novo, mas silvestre mundo de Sebastião, ainda se encontram onças e cajus, embora as feras não freqüentem as ruas de Cuiabá, nem as frutas tenham mais o sabor da infância que inebriou o pintor.

Enfim, a arte cumpre seu papel, transgride o senso comum, revitaliza a vida que se transforma e continua, elegendo como principal promessa a sensualidade e a juventude feminina que se espreguiça, pronta para vida, seja no corpo da irmã de Gregor, seja nos passos da onça-pessoa, ou da pessoa-onça, que podemos ver bem de perto, andando em nossa direção,

nas telas de João.

Pode-se pensar, já que o enfoque é literário, como Gilda de Mello e Souza, em "alguma frase feita que arremate as narrativas populares", mas não seria "Acabou-se a história e morreu a vitória".

Essa história não acaba aqui, porque quando chegar "a hora da onça beber água", é bom lembrar do outro adágio – "se nóis mata a sucuri o brejo seca". Urge, portanto, que "antes de matar a onça, não se [faça] negócio com o couro", porque pode ser que a fera transcenda e volte, divina, senhora da nossa salvação.

Também vale a pergunta que sempre deveremos a Gilda, com outro destinatário: João Sebastião, "de onde vem essa determinação grave, essa temporalidade altiva e congelada"?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro – o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo : Annablume, 2002.

CARONE, Modesto. "Posfácio" in: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.89-96.

_____. "Sobre o Autor" in: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.95-96.

CHEVALIER**,** J., GHEERBRANT A. - *Dicionário de símbolos*. 2 ed. R. de Janeiro: J. Olympio, 1990.

COSTA, João Sebastião. *Retina Pagã*. Cuiabá: Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso; Secretaria de Estado de Cultura, 2005.

FIGUEIREDO, Aline. "João Sebastião e a retina da memória" in: COSTA, João Sebastião. *Retina Pagã*. Cuiabá : Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso; Secretaria de Estado de Cultura, 2005, pp.7-8.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e Posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado.* São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005, pp.125-137.