



COMPARAÇÃO ENTRE AS LINGUAGENS DA LITERATURA E DA PINTURA NO CONTO “THE OVAL PORTRAIT”, DE EDGAR ALLAN POE¹

COMPARATION BETWEEN THE LANGUAGES OF LITERATURE AND PAINTING IN EDGAR ALLAN POE’S TALE “THE OVAL PORTRAIT”

Wilson Filho Ribeiro de Almeida²

RESUMO: Este artigo traz um estudo de literatura comparada entre as linguagens da narrativa e da pintura pela análise do conto “The Oval Portrait”, do escritor americano Edgar Allan Poe, baseando-se nas teorias do crítico de arte Heinrich Wölfflin e em teorias sobre o narrador e sobre a ambientação na literatura.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe, Literatura Comparada, Pintura, O retrato oval, *Künstlerroman*

ABSTRACT: This article brings a study of comparative literature between the languages of narrative and painting through the analysis of the tale “The Oval Portrait”, by the american writer Edgar Allan Poe, basing on the theories of the art critic Heinrich Wölfflin and on theories about the narrator and about the ambientation in literature.

KEY WORDS: Edgar Allan Poe, Comparative Literature, Painting, The oval portrait, *Künstlerroman*

1. Introdução

O texto que ora temos diante dos olhos traz um exercício comparativo entre as artes da literatura e da pintura, pela análise do conto “The Oval Portrait” (O Retrato Oval - 1845) de Edgar Allan Poe, entendendo essa obra como um *Künstlerroman*. Esse termo, segundo a definição de Solange Ribeiro de Oliveira, designa “qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes [...]”. (OLIVEIRA, 1993, p. 5). De fato, uma pintura fictícia desempenha fundamental papel estruturador nesse conto de Poe. Primeiramente, a partir do que se apreende pelo texto, procurarei trazer

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada para avaliação na disciplina de *Literatura Comparada* ministrada pelo Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

² Wilson Filho Ribeiro de Almeida; wilsonconvictor@yahoo.com.br



esclarecimentos acerca da pintura descrita e do ambiente onde ela se encontra exposta, dando, assim, pontos de apoio à imaginação do leitor para visualizar as imagens presentes no conto e algumas possibilidades de interpretação. Num segundo momento, entrarei na comparação entre as artes, verificando as semelhanças e divergências estilísticas entre a estrutura do conto e a pintura nele representada, à qual chamarei, neste artigo, de retrato oval (usarei o título em inglês, “The Oval Portrait”, quando estiver me referindo ao conto).

A tarefa de cotejar as duas linguagens artísticas, literária e pictórica, será realizada por meio da aproximação de teorias da pintura e da narrativa, onde serão procuradas equivalências, nas teorias das duas áreas, que permitam averiguar o grau de coincidência entre os estilos da escrita do conto e da pintura cuja descrição nele é feita. Partirei da teoria exposta no livro *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1989), do historiador e crítico de arte alemão Heinrich Wölfflin (1864-1945), e a ela aproximarei, em primeiro lugar, a análise dos focos narrativos do conto, a partir da tipologia de Norman Friedman a respeito do narrador, e, em segundo lugar, a tipologia de Osman Lins sobre a ambientação na narrativa.

2. Uma coleção de arte

Eis o conto em síntese: Ferido gravemente e na companhia de seu criado, o narrador invade um castelo, aparentemente recém-abandonado, a fim de ali passar a noite. Instalam-se em um dos menores aposentos, onde, ao lado de tapeçarias e troféus heráldicos, pendem um incomum número de pinturas modernas. Interessado, o narrador passa o tempo contemplando os quadros e lendo um pequeno livro, encontrado sobre um travesseiro, que os descreve e critica. Assim, transcorre longo período. Certo momento, ao mudar a posição do candelabro, a luz ilumina um nicho que até então estivera oculto pela sombra. Ali está uma pintura, que havia passado despercebida e que captura sua atenção: um retrato de uma jovem. Segue-se extenso trecho, no qual o quadro é descrito e onde o narrador comenta suas impressões. Após o momento de meditação, ele retorna o candelabro à posição anterior, devolvendo, novamente, a pintura à sombra, e procura, no livro, a página que a comenta. Pelas anotações encontradas, descobre as histórias do artista, da modelo e da feitura do retrato. São as palavras do livro que fecham o conto, informando que a retratada era uma jovem cheia de beleza e alegria, que se casou com o pintor e que, feliz, amava todas as coisas exceto a Arte, sua rival, que a privava da



companhia do amado esposo. Por isso era-lhe terrível ouvir o marido falar de seu desejo de retratá-la. Apesar disso, obediente e humilde, ela posou durante longos períodos no estúdio do artista, enquanto ele, mergulhado em sua arte, um tanto enlouquecido pela obsessão da tarefa, não percebia que da jovem esposa pouco em pouco as energias se dissipavam. Após o último retoque em sua obra-prima, espantado com a impressão de vida que dele saía, o artista teve uma surpresa: a modelo estava morta.

Embora haja um primeiro indício para entender a decoração do aposento na classificação das pinturas que o adornam como “modernas”, ou seja, atuais, trata-se de um termo vago, devido à indeterminação da data em que se passa a história. Da menção, logo no início do conto, ao nome da escritora Mrs. Radcliffe (1764-1823), cujas publicações tiveram início em 1789², é possível deduzir que o narrador conta sua história em algum momento da última década do século XVIII em diante, mas não é possível saber ao certo a distância que há entre a narração e o narrado; de modo que há, por exemplo, tanto a possibilidade de o narrador, no ano de 1800, contar um caso ocorrido em 1760, como a de estar em 1850 relatando um acontecimento do dia anterior. Obviamente, há uma grande diferença do que seria uma pintura “moderna” em cada uma das possibilidades. Até aqui, portanto, pode-se apenas afirmar que são obras de arte produzidas em algum momento a partir dos meados do século XVIII.

O trecho que o narrador transcreve do livro sobre as pinturas pode sugerir que o proprietário do castelo seja o próprio pintor do retrato oval, que, tomado pela loucura, abandonou-o após a morte da esposa. Em tal caso, ele teria sido, além de artista, também um colecionador: assim o indica a variedade de objetos que decoram o quarto, a qual inclui tapeçarias e troféus armoriais, além das pinturas:

Its decorations were rich, yet tattered and antique. Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque.³

² Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ann_Radcliffe> Acesso em 10 jan. 2010.

³ Sua decoração era rica, porém esfarrapada e antiga. As paredes estavam forradas com tapeçarias e ornadas com diversos e multiformes troféus heráldicos, juntamente com um número inusual de espirituosas pinturas modernas em molduras de ricos arabescos dourados. (Serão apresentadas, em notas de rodapé, as citações do conto de Poe, traduzidas por Marcelo Bueno de Paula).



Assim, pode-se imaginar que as obras de arte são de autores variados. Este aposento específico seria, então, exclusivamente para guardar sua coleção, estando desligado do estúdio e afastado de qualquer relação com o ofício do artista. É o que demonstra o modo da exposição:

In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary -- in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest [...].⁴

Não há referência a qualquer instrumento da profissão de pintor: paletas, pincéis, cavaletes, tintas ou telas em branco. Não há trabalhos inacabados e nem mesmo um único quadro sem moldura: todas as obras estão ricamente emolduradas e afixadas nas paredes, não apenas nas superfícies, mas também em nichos criados pela arquitetura. Nessa última forma de exposição, surgida no século XVII, a moldura dá seqüência à superfície da parede, na qual o quadro se encaixa, deixando de ter um volume lateral e amoldando-se ao espaço arquitetônico.⁵ Portanto, aquele recanto do castelo havia sido projetado tendo em vista um número de pinturas de determinadas dimensões que o iriam decorar. Tudo isso indica a figura de um colecionador.

A primeira interpretação, conforme acima, é a de que o dono do castelo teria sido o artista, autor do retrato oval, sendo provável, então, haver muitas obras de sua autoria em meio ao conjunto de peças variadas da pinacoteca. Outra hipótese é a de que o proprietário seja apenas um amante da arte que adquiriu a pintura por algum meio qualquer, não se sabe quanto tempo depois de sua feitura; aquela sendo, talvez, a única obra desse artista na coleção. Sendo assim, o impacto do retrato oval no narrador teria muito mais força, por não haver ali nenhuma outra tela que se assemelhasse ao estilo individual daquele pintor. O termo “estilo” pode trazer grandes discussões, nas quais não entrarei; limito-me a defini-lo, simplesmente, como um conjunto de características recorrentes nas obras de um mesmo artista ou, num sentido mais amplo, de uma mesma época; características que podem ser tanto conscientes como inconscientes.

⁴ Por essas pinturas, que pendiam das paredes não só de suas principais superfícies, mas de muitos recessos que a arquitetura bizarra do chateau fez necessários; por essas pinturas meu delírio incipiente, talvez, fizera-me tomar interesse profundo [...].

⁵ Informação obtida no mini-curso de *Curadoria e Museografia* ministrado por Ricardo Resende no Museu Universitário de Arte de Uberlândia (MuNA) em 2008.



Muito bem, tratei até agora de interpretações subjetivas, das quais uma conclusão assoma como certa: o ofício do artista está afastado do ambiente descrito, onde reside apenas seu resultado final, ou seja, a coleção de pinturas devidamente emolduradas e expostas nas paredes; desse fato, conclui-se o provável da variedade de autoria das diversas obras do conjunto, podendo se pensar numa variedade de temas e gêneros. Também certo é que o proprietário do castelo (ou, no mínimo, algum de seus antigos habitantes) era um colecionador de arte, e que o interesse por suas aquisições o levou a fixar em um caderno de notas a história e a descrição de cada uma delas, juntamente com seus comentários e críticas. Mas não há como saber o grau de verdade da história do retrato oval, pois quem a escreveu pode ter alterado os fatos ou mesmo os inventado completamente, a fim de aumentar a aura de mistério do quadro, já impactante por si só.

Outra menção importante para se entender as obras expostas é a que se refere às molduras: “[...] modern paintings in frames of rich golden arabesque.”⁶ Segundo *The Dictionary of Art* (TURNER, 1996, v. 11, p. 373), a moldura ocupa proporção substancial do conjunto tela/moldura, exercendo, inevitavelmente, uma significativa influência periférica na imagem interior, embora os observadores raramente atentem para a moldura ao contemplar uma pintura. Seus quatro lados isolam a imagem da parede em um grau que varia de acordo com sua escala e largura.

A moldura e suas funções podem ser avaliadas em termos de três fatores fundamentais e inter-relacionados: formato total, ornamentação e acabamento. Pela descrição do narrador do conto, somos informados da ornamentação (em arabescos) e do acabamento (dourado) das molduras da coleção.

Em geral, prossegue *The Dictionary of Art*, grande maioria das molduras é dourada, inteira ou parcialmente. Desde os primeiros tempos o ouro tem sido empregado numa variedade de formas para realçar a moldura e, por conseguinte, o que ela enquadra. Ainda mais do que o formato, o acabamento dourado notavelmente isola um trabalho de arte. Dispondo hoje da iluminação elétrica, tendemos a esquecer que, por muitos séculos, as pinturas foram vistas pela luz tremeluzente de velas. Nos interiores palacianos ou sobre cornijas de lareiras domésticas, as molduras douradas eram fortes pontos focais, não importando o mérito estético de seus

⁶ [...] pinturas modernas em molduras de ricos arabescos dourados.



conteúdos. As pinturas, pendendo das quatro paredes de um cômodo de exposição ou de galerias lotadas de móveis, tinham seu impacto vastamente realçado pelo acabamento dourado. (Id. p. 373-374). Certamente, ou quase, seria o brilho de ouro da moldura oval o que primeiro atrairia a atenção do narrador ao mudar a posição do candelabro, embora isso não seja mencionado. Assim ele relata o momento da descoberta:

The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book.

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood.⁷

Porém é somente após descrever a imagem que o narrador menciona a moldura:

“The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque.”⁸

Essa sentença apresenta os três fatores da moldura do retrato: a ornamentação em arabescos (Moresque style), o acabamento dourado e o formato oval, que pela descrição se deduz ser o formato total da moldura, como o daquela apresentada na figura 1. Nesse caso, o formato oval seria, forçosamente, também o da tela. No entanto, não se deve descartar por inteiro a pequena possibilidade de que a forma do retrato seja dada pelo desenho interno de uma moldura quadrada a envolver um suporte também quadrado, como nos retratos do Sr. e da Sra. Hamilton, pintados por Thomas Sully (figura 2).

⁷ A posição do candelabro me desagradava, e estendendo a mão com dificuldade, em vez de perturbar meu criado adormecido, ajeitei-o a fim de lançar seus raios de luz mais em cheio sobre o livro.

Mas a ação produziu um efeito completamente imprevisto. Os raios das numerosas velas (pois eram muitas) agora caíam num nicho do quarto que até o momento estivera mergulhado em profunda sombra por uma das colunas da cama. Assim, vi sob a luz vívida um quadro não notado antes. Era o retrato de uma jovem, quase mulher feita.

⁸ A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à *mourisca*.



Figura 1 – Exemplo de moldura oval: **Retrato de Don Maximiliano.**⁹

⁹ Fonte: http://www.casaimperial.net/pictures_05_es.htm Acesso em 20 jan. 2010.



Figura 2 – Thomas Sully: **Díptico: Retratos de Sr. e Sra. Wm. Hamilton.**¹⁰

3. A descrição de uma pintura: Entendendo o retrato oval.

A descrição do retrato oval traz indícios mais concretos para o entendimento do leitor do que aqueles apreendidos pelo comentário sobre o conjunto de pinturas, embora devam, igualmente, ser encarados com cuidado, visto passarem por um elemento mediador entre a pintura que é o motivo principal do conto e o leitor: a percepção subjetiva do personagem que narra a história.

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in the style of the favorite heads of Sully.¹¹

Aqui, aparece uma referência a um artista real, o pintor inglês Thomas Sully (1783 - 1873), que fez carreira nos Estados Unidos, mais precisamente na Philadelphia. Feita pelo próprio narrador, tal comparação autoriza e incentiva o leitor a associar o retrato oval à obra do pintor inglês.

¹⁰ Fonte: <http://www.vareikafinearts.com/showexhibit.asp?ID=11> Acesso em 22 jan. 2010.

¹¹ O retrato, já o disse, era o de uma jovem. Uma mera cabeça e ombros, feitos à maneira denominada tecnicamente de *vigneta*, muito ao estilo das cabeças favoritas de Sully.



Edgar Allan Poe e o artista se conheciam; provavelmente foram amigos, tendo o último retratado a jovem esposa do escritor, Virginia Clemm (figura 3).¹² Pelas biografias de Poe, sabe-se da saúde frágil e da morte prematura de Virginia. Há grande chance, portanto, de que o autor tenha tomado este retrato específico como modelo para o conto, no qual a personagem retratada também morre em idade tenra.



Figura 3 – Thomas Sully: **Retrato de Virginia Clemm Poe.**¹³

Atente-se outra vez para a descrição do retrato oval, agora a comparando com o retrato de Virginia Clemm Poe:

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in

¹² Embora tanto a autoria da pintura como a identidade da modelo sejam discutidas. Mais detalhes no endereço: <http://www.kevinalfredstrom.com/2009/10/new-and-rare-images-of-edgar-and-virginia-poe/> Acesso em 14 out. 2010.

¹³ Fonte: <http://www.kevinalfredstrom.com/art/v/portraits/RuVaPoe1.jpg.html> Acesso em 14 out. 2010.



the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back-ground of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque.¹⁴

Ambos são retratos de meninas jovens e bonitas, que enquadram apenas cabeças e ombros. Nos dois casos, o fundo é formado por uma sombra escura, na qual se dispersam os cabelos e parte do pescoço; porém o peito da modelo do conto está também envolvido pela sombra, enquanto o de Virginia é visível e fortemente iluminado. Também diferente é o formato: a obra de Sully é quadrada; embora exista uma vaga possibilidade de que a moldura original tenha sido oval no interior, como nos já referidos retratos do casal Hamilton (figura 2), tal não parece ser o caso; se assim fosse, creio que seria visível alguma marca da moldura. Essas diferenças indicam que, se Edgar Allan Poe usou o retrato de sua esposa como modelo para a descrição do retrato oval, ele não o seguiu fielmente em todos os detalhes. Outra divergência, relacionada àquela da iluminação do colo, é a execução em “maneira de vinheta” (*vignette manner*) da pintura do conto, que não ocorre no retrato de Virginia. *The Dictionary of Art* esclarece que *vignette* designa “[...] an illustration not enclosed in a border or squared off at the edges but shading away”. (TURNER, 1996, v. 32, p. 501). Ou seja, quando a figura não tem seus limites interrompidos bruscamente pela borda do suporte, e sim vai se desvanecendo em gradação. Processo muito comum em ilustrações de livros.

¹⁴ O retrato, já o disse, era o de uma jovem. Uma mera cabeça e ombros, feitos à maneira denominada tecnicamente de *vinheta*, muito ao estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o busto e as pontas dos radiantes cabelos se dissolviam imperceptivelmente na vaga mas profunda sombra que formava o fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à *mourisca*.



Figura 4 – Thomas Sully: **Rainha Victoria** e **Blanch com Pena Vermelha**.¹⁵

Um bom exemplo de vinheta “ao estilo das cabeças favoritas de Sully” é sua representação da Rainha Victoria (figura 4), da qual o braço e as costas vão desaparecendo aos poucos, até se confundirem com a cor da tela, visível na parte inferior (já que quase um terço do suporte não foi coberto com tinta). Tal característica acaba lhe dando um aspecto de inacabada. O mesmo não ocorre no retrato da filha do pintor, Blanch com Pena Vermelha (figura 4), o qual trago como outro exemplo de vinheta.

Essa última pintura está mais próxima àquela descrita no conto, em que os “braços, o busto e as pontas dos radiantes cabelos” da figura “se dissolviam imperceptivelmente na vaga mas profunda sombra que formava o fundo do conjunto.”

Particularidade que se entenderá melhor estudando a teoria exposta no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin.

¹⁵ Fontes: **Rainha Victoria**: <http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa632.htm> Acesso em 22 jan. 2010. **Blanch com Pena Vermelha**: <http://www.10thhousepress.com/sully.html> Acesso em 22 jan. 2010.



4. Os conceitos de Wölfflin

Wölfflin distingue o estilo artístico do século XVI daquele do século XVII, por meio de cinco pares de conceitos antitéticos que opõem Renascimento e Barroco. Na realidade, a oposição de Wölfflin diz respeito a características clássicas e anticlássicas, que poderão ser notadas não somente nos séculos citados, mas, também, em outros períodos da história da Arte. Tais características são interligadas e interdependentes, de modo que, numa obra artística, a presença de uma delas acarretará a presença das outras da mesma categoria (clássica ou anticlássica). Porém, assim como todas as tipologias e categorizações, essa teoria exige certa cautela.

O historiador alemão compara o Renascimento ao Barroco. Assim, às pinturas do primeiro, em geral, caberá o conceito da *clareza*, que é quando se coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal e todos os elementos de um quadro são perfeitamente nítidos e visíveis, não havendo beleza senão na manifestação total da forma; enquanto às obras do Barroco se dará o conceito de *obscuridade*, pois evitam suscitar a impressão de que o quadro tenha sido composto para ser visto e de que possa ser totalmente apreendido pela visão: a beleza reside na obscuridade que dilui a consistência da forma e a imagem, em vez de coincidir com o grau máximo de nitidez, evita-o. (WÖLFFLIN, 1989, p. 217-219).

No entanto, nem sempre essas características estarão óbvias e, por exemplo, uma imagem do século XVI poderá não se apresentar num grau máximo de nitidez, enquanto que uma do século XVII poderá ter uma clareza razoável. Tudo depende da comparação. Daí concluir-se que a teoria de Wölfflin pode servir na confrontação entre obras de um mesmo período e, mesmo, no estudo da produção de um único artista. Desse modo, comparando-se a *Mona Lisa* às figuras do teto da Capela Sistina, a forma da primeira se apresentará com menor nitidez que as últimas, embora ambas sejam mais claras que as pinturas da arte barroca.

Pois bem, para esclarecer as três categorias dos conceitos fundamentais de Wölfflin que focarei neste trabalho, as imagens de autoria de Thomas Sully apresentadas acima, às quais se aplicarão esses conceitos, serão exemplos suficientes, já que, ao contrário das representações de Blanch, Virgínia Clemm e Rainha Victoria, de estilo anticlássico, os retratos do casal Hamilton tendem para o estilo clássico, em especial o da Sra. Hamilton, permitindo a comparação entre os dois estilos.



4.1. Clareza e obscuridade. (Clareza absoluta e clareza relativa).

As pinturas do século XVI apresentam toda a superfície do quadro com um alto grau de inteligibilidade. Onde quer que pouse o olhar, o espectador se depara com formas distintas e firmes, figuradas em detalhes, e que, deste modo, constituem pontos de apoio seguros para a observação. A beleza clássica é procurada nessa limpidez da imagem. O Barroco, ao contrário, rejeita aquele grau máximo de nitidez:

Sua intenção não é a de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados. Mais ainda: a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador. O interesse pela forma claramente moldada cede lugar ao interesse pela imagem ilimitada e dinâmica. [...] o artista busca o caráter expressivo na imagem fortuita. (Id. p. 219).

As pinturas do século XVII trazem uma dinâmica na clareza das formas, tentando representar a imagem de uma observação de olhar estático: quando olhamos um pão em cima de uma mesa, por exemplo, à medida que os outros objetos estão afastados daquele ponto focal dominante, ou seja, do pão, eles perdem a nitidez com que são apreendidos pela visão. Na pintura, pode-se ver isso em alguns dos autorretratos de Rembrandt, nos quais a atenção volta-se com maior força para o rosto, enquanto as mãos não passam de meras manchas mergulhadas na sombra. A iluminação cumpre fundamental papel na determinação da nitidez da imagem:

Na arte clássica, a luz e a sombra são tão importantes quanto o desenho [...] para a definição da forma. Cada luz tem a função de caracterizar a forma em seus detalhes, e de articular e ordenar o conjunto. É claro que o Barroco também não pode prescindir desses recursos, mas a luz já não é empregada exclusivamente para delimitar a forma. Há pontos em que ela passa sobre as formas, podendo ocorrer que oculte elementos importantes e realce os secundários; o quadro é preenchido por um movimento da luz, que não deve coincidir, entretanto, com exigências da clareza material. (Id. p. 221).

Contudo se, por um lado, a arte clássica aspira à apresentação absolutamente clara do motivo, por outro, o Barroco não pretende ser uma arte confusa, mas deseja apresentar a clareza apenas como um resultado secundário e casual. (Id. p. 228).

A presença de um desses dois requisitos (o da clareza clássica ou o da obscuridade anticlássica) acaba determinando outras características da pintura: sua pluralidade ou unidade; se é linear ou pictórica.



4.2. O linear e o pictórico.

A clareza da forma implica na firmeza de seu contorno. A pintura clássica, linear, apresenta o contorno dos objetos de forma nítida e firme, passando ao espectador uma forte sensação de segurança, a ponto de fazer acreditar que se pode tocá-los: o estilo linear estimula o sentido do tato, enquanto o pictórico subordina-se apenas àquilo que os olhos conseguem perceber.

Tudo depende de até que ponto uma importância preponderante é atribuída ou não às margens; se elas *precisam* ser vistas como linhas ou não. No primeiro caso, o contorno significa um traço que envolve regularmente a forma, ao qual o observador pode confiar-se totalmente; no segundo, o quadro é dominado por luzes e sombras, não se (sic) forma propriamente ilimitada, mas sem que as margens sejam enfatizadas. Apenas esporadicamente aparece um segmento de contorno tangível. Ele deixou de ser um guia uniformemente seguro através do conjunto das formas. (Id. p. 22).

Os dois estilos lidam com luz e sombra, mas no linear “a linha permanece como um limite firme, ao qual tudo se subordina ou adapta”. Nele, as massas de luz e sombra têm suas margens acentuadas; no pictórico, não.

4.3. Pluralidade e unidade. (Unidade múltipla e unidade relativa).

Ambas buscam a unidade, porém na arte do século XVI se observa um todo articulado, onde cada componente é claramente identificável e fala por si, embora possa ser imediatamente reconhecido como parte integrante de um conjunto, vinculado a um todo formal. (Id. p. 170). Por outro lado os artistas do Barroco

atêm-se a um motivo principal, ao qual subordinam tudo o mais. [...] do todo transformado em um fluxo único emergem formas isoladas de caráter absolutamente dominante, mas de maneira tal que, mesmo preservando a sua função diretriz, essas formas não significam para os olhos algo que possa ser considerado à parte ou destacado do todo. (Id. p. 171).

As figuras sacrificam parte de sua autonomia em proveito do conjunto. O Barroco não mais conta com uma pluralidade de partes autônomas que se ajustam harmonicamente, e sim com uma unidade absoluta, em meio à qual cada uma das partes deixa de ser independente. (Id. *ibid.*).

[...] dois fatores entram em jogo nessa unidade barroca: a dissolução do caráter autônomo das formas isoladas e a formação de um motivo geral dominante.



Isto pode ocorrer através do emprego de valores plásticos [...] ou de valores pictóricos. Existe uma unidade da cor, assim como da iluminação, e há exemplos de uma unidade da composição das figuras, bem como da concepção formal de uma cabeça ou de um corpo isolado. [...]. (Id. p. 173-174).

A unidade pode ser obtida simplesmente com efeitos de luz. A arte clássica distingue entre luz principal e secundária e reforça o contorno da forma por meio de contrastes onde uma sombra do fundo corresponde a uma parte iluminada da figura, e vice-versa. Já os artistas do século XVII, ao contrário, dão preferência à luz concentrada num só ponto, ou, pelo menos, em alguns pontos de claridade máxima, que então se unem numa configuração facilmente apreensível, na qual, entretanto, opera-se uma quase fusão entre as formas. (Id. p. 178).

4.4. A teoria de Wölfflin aplicada

Entendendo figura e fundo como os dois elementos principais de um retrato, à compreensão da teoria de Wölfflin chegar-se-á por meio das obras de Thomas Sully, aqui apresentadas como exemplo. O retrato do Sr. Hamilton encontra-se quase num meio termo entre os dois estilos, por isso o deixarei de lado, confrontando apenas o retrato de sua esposa, composto em estilo clássico, às anticlássicas pinturas de Virgínia Clemm, da Rainha Vitória e de Blanch.



Figura 5 – Thomas Sully: **Sra. Hamilton; Virgínia Clemm; Rainha Vitória; Blanch**

O retrato da Sra. Hamilton é *linear*, pois o contorno de toda a figura é bem firme e visível e destaca-se inteiramente do fundo. Daí caber-lhe também o conceito de *pluralidade*, já que os



dois elementos, figura e fundo, são independentes e facilmente distinguíveis. A nitidez com que tudo é apresentado leva, ainda, ao conceito de *clareza*.

Ao passo que o lenço de pescoço e as penas do chapéu de Blanch são representados com meras manchas desfocadas. Os cabelos das três figuras (Rainha Vitória, Virgínia e Blanch) confundem-se com o fundo escuro, o mesmo acontecendo com partes do corpo afundadas na sombra. As duas primeiras até apresentam uma parte de contorno tangível que, não obstante, logo se perdem na escuridão. Já a figura de Blanch mal se destaca da cor do fundo e o contorno mais marcante (a linha do ombro) é trêmulo e desfocado. Nas três pinturas há uma fusão entre figura e fundo, que são inseparáveis. Chega-se, então, aos conceitos de *pictórico*, *unidade* e *obscuridade*. Com certeza, os mesmos caberiam ao retrato oval, pois, nele, segundo a descrição, os braços, o peito e as pontas do cabelo da jovem modelo imperceptivelmente se mesclavam à profunda sombra do fundo, daí, concluindo-se a imprecisão do contorno, a falta de clareza de algumas partes e a inseparabilidade entre figura e fundo.

A idéia de voltar a teoria de Wölfflin, que muito me interessa, para os estudos literários é algo que me ocorreu quando tentei exercitar a literatura comparada entre as artes. Pouco depois, ao ler alguns trechos do livro *Literatura e Artes Visuais*, de Mário Praz, descobri não se tratar de um pensamento inédito. Segundo a informação que li, as palavras finais de Helmut A. Hatzfeld em *Literature through Art, A New Approach to French Literature* (A Literatura Através da Arte, Uma Nova Abordagem da Literatura Francesa) “são as de que, em seu livro, tentou ele aplicar os princípios de Wölfflin ‘ao campo da literatura, o qual é inseparável da arte.’” (PRAZ, 1982, p. 18-19). No entanto, continua Praz, o livro de Hatzfeld apresenta antes um repertório de temas do que um paralelismo entre as várias artes, pois

[...] só temos o direito de falar de correspondências, de fato, nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos. Com demasiada freqüência contenta-se o Prof. Hatzfeld em descobrir paralelos puramente temáticos, pelo que o seu livro vem a ser uma adaptação aproximada de textos literários a pinturas contemporâneas, coisa que tem sido feita sempre. (Id. p. 19).

Por conseguinte, o que tentarei será verificar essas comparáveis intenções expressivas, poéticas e técnicas no conto “The Oval Portrait” e no fictício retrato oval, conforme as características que se apreendem de sua descrição e que foram apresentadas acima.



ACEITANDO A HIPÓTESE DE QUE EDGAR ALLAN POE TINHA EM MENTE O RETRATO DE SUA ESPOSA, OU ALGUMA OUTRA OBRA DE THOMAS SULLY, AO COMPOR A DESCRIÇÃO DO RETRATO OVAL, IMPRIMINDO, NELA, AS CARACTERÍSTICAS ANTICLÁSSICAS JÁ COMENTADAS, CONSTATAREI, A SEGUIR, SE AS MESMAS ESTÃO PRESENTES NO ESTILO E NA ESTRUTURA DO CONTO. MAS LEMBRANDO QUE, CONSOANTE O ALERTA DE MÁRIO PRAZ, “O FATO DE UM POETA TER UM PINTOR PRESENTE AO ESPÍRITO DURANTE A COMPOSIÇÃO DE SEU POEMA NÃO IMPLICA NECESSARIAMENTE UMA SIMILARIDADE ENTRE POÉTICA E ESTILO.” (Id. p. 13).

5. Os focos narrativos

CONFORME EXPOSTO NO INÍCIO DESTES ARTIGO, O CONTO É IMPRECISO QUANTO À DATA EM QUE O NARRADOR VIVEU A EXPERIÊNCIA QUE RELATA E QUANTO AO TEMPO DECORRIDO ENTRE O ACONTECIDO E A NARRAÇÃO. NÃO É MENCIONADO NEM COMO, NEM ONDE, NEM PORQUE ELE HAVIA SIDO FERIDO. O MOTIVO PELO QUAL O CASTELO SE ENCONTRAVA ABANDONADO É DESCONHECIDO, COMO TAMBÉM A IDENTIDADE DE SEU PROPRIETÁRIO; APENAS SENDO DEIXADA À IMAGINAÇÃO DO LEITOR A HIPÓTESE DE QUE ERA, TALVEZ, O PINTOR DO RETRATO OVAL, OU, NO MÍNIMO, UM Apreciador de arte. NÃO SE SABE AO CERTO QUEM ESCREVEU AS NOTAS DO LIVRO QUE COMENTA AS PINTURAS, NEM O TEMPO DECORRIDO ENTRE A MORTE DA MODELO E O ENCONTRO DO NARRADOR COM SEU RETRATO. NEM MESMO PODE-SE CONHECER O GRAU DE VERACIDADE DA HISTÓRIA DO PINTOR.

SEGUNDO MARIA ANTÓNIA LIMA, “POE CRÊ QUE SE DEVE EVITAR A EXPRESSÃO DIRECTA E QUE MUITO DEVE SER DEIXADO À IMAGINAÇÃO”. O AUTOR EXPÕE “UM PONTO DE VISTA ROMÂNTICO QUE SE AFIRMA CONTRA A REGRA NEOCLÁSSICA DO SÉCULO XVIII DE QUE TUDO DEVERIA SER CLARAMENTE E DISTINTAMENTE EXPRESSO.” (LIMA, 2005, p. 186). OBSERVAREI ISSO PELO VIÉS DA TEORIA DE NORMAN FRIEDMAN, EXPLANADA POR LIGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, NO SEGUNDO CAPÍTULO DO LIVRO *O Foco Narrativo* (1987).

AS IMPRECISÕES CONTIDAS NO CONTO, E QUE LEVAM, CERTAMENTE, AO CONCEITO DE *obscuridade*, DEVEM-SE, EM GRANDE PROPORÇÃO, ÀS PARTICULARIDADES DO NARRADOR DA PRIMEIRA PARTE. TRATA-SE DE UM NARRADOR PROTAGONISTA EM PRIMEIRA PESSOA, INTERNO À NARRATIVA E QUE VIVEU OS ACONTECIMENTOS DESCRITOS. ASSIM A NARRATIVA ATÉM-SE SOMENTE AO QUE SEUS PENSAMENTOS, SENTIMENTOS E PERCEPÇÕES PODEM ABRACAR. ELE NÃO PODERIA ESCLARECER O LEITOR SOBRE O PROPRIETÁRIO DO CASTELO, SOBRE O MOTIVO DE SEU ABANDONO, SOBRE QUEM FOI O AUTOR DO LIVRO DE NOTAS, NEM ACERCA DA



veracidade da história do artista, porque são informações que ele mesmo, como personagem, não chegou a saber.

Já a segunda parte apresenta um narrador em terceira pessoa, neutro e onisciente, que é aquele que tem acesso a tudo e cujo conhecimento abarca todos os tempos e lugares, atos e características externas e, mesmo, os pensamentos das personagens; todavia, não obstante a onisciência do narrador, a atenção é focada apenas no relacionamento entre o artista e a modelo e em suas vidas interiores; demais detalhes são omitidos, inclusive seus nomes: São indeterminados o espaço e o tempo; não se sabe que lapso decorreu entre o casamento e o início da pintura; também muito vago é o período de composição do retrato e do definhamento da modelo até sua morte, mencionando-se apenas que ela posou por muitas semanas. Aqui, essas omissões não são impostas pelas limitações perceptivas de um narrador-personagem, tratam-se, antes, da decisão do autor em não deixar tudo às claras. Decisão que pode ser notada, igualmente, na primeira parte, quando o narrador protagonista não menciona dados de que tinha conhecimento: a causa de suas feridas, a data em que se passaram os fatos e a distância entre eles e sua narração. Isso dá uma unidade de estilo ao conto, dominado pela *obscuridade*, apropriada a uma história de mistério. Portanto, os procedimentos das narrativas trazem a marca do estilo anticlássico.

Em contraposição, pelo modo que está composta, a estrutura narrativa apresenta dois conceitos clássicos. Entende-se que a narração está claramente dividida em duas seções e é nitidamente visível o limite onde termina uma e começa a outra. Sob esse ponto de vista, caberia ao conto o conceito clássico de *linearidade*. Para que fosse *pictórico*, em vez de transcrever as palavras do caderno de notas, o primeiro narrador deveria ter citado seu conteúdo por meio de um discurso indireto, ou, então, ter intercalado as frases do livro com seus comentários em primeira pessoa.

Da mesma forma, ambas as partes não são indissociáveis, mas, sim, independentes, em especial a segunda, que poderia até ser lida como um conto distinto. Ou seja, nesse quesito, “The Oval Portrait” mostra o conceito da *pluralidade*, também do estilo clássico. Pode-se concluir, então, que, na literatura, os conceitos das categorias de Wölfflin não são tão interdependentes como na pintura e tudo dependerá de qual aspecto da obra literária estará sendo analisado, visto



que, no conto de Poe, se o conteúdo da narrativa traz a característica anticlássica da *obscuridade*, sua estrutura aponta para as clássicas *linearidade* e *pluralidade*.

6. A ambientação

No conto, a caracterização do espaço aproxima-se, também, do estilo anticlássico, que demonstrei ser o estilo do retrato oval.

Dispersa ao longo do ensaio *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* e organizada por Antonio Dimas no segundo capítulo do livro *Espaço e Romance*, a teoria de Osman Lins sistematiza três tipos diferentes de ambientação: a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*.

Lins define ambientação como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa a noção de um determinado *ambiente*”, distinguindo-a do conceito de *espaço*. (LINS apud DIMAS, [198-], p. 20). No conto de Poe os espaços seriam o castelo e o aposento onde pernoita a personagem ferida, na primeira parte, e a torre na qual o pintor havia estabelecido seu estúdio, na segunda. A ambientação é o modo como esses espaços são apresentados ao leitor. “Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (Id. *ibid.*).

A ambientação *franca* é aquela “composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo.” Muitas vezes pode gerar um problema técnico, dependendo da gratuitidade do recurso, quando “o momento não adere de forma plena à ação em curso.”

A ambientação *reflexa*, também em terceira pessoa, evita as pausas descritivas da primeira, que podem comprometer o ritmo narrativo. Aqui, os espaços são percebidos por meio da personagem, “sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem numa espécie de visão com-partilhada (*sic*).” (DIMAS, *ibid.* p. 21-22).

Segundo Osman Lins, ambas as formas de apresentar o espaço são facilmente reconhecíveis “pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade.” (LINS apud *ibid.* p.



23) Em outras palavras, elas exigem a “atenção do narrador que, provisoriamente, suspende o relato da continuidade da ação para se deter nos dados da moldura, do contexto presente onde ela se dá.” (Id. *ibid.* p. 24).

Esses dois tipos de ambientação seriam, portanto, compatíveis com o estilo clássico das categorias de Wölfflin: pode-se qualificá-los como *lineares*, pois, neles, são bastante delimitados os limites que separam a ambientação da ação narrada; apresentam-se como *pluralidade*, pois a descrição do espaço é um elemento claramente identificável, podendo ser considerada à parte e destacada do todo.

De estilo *pictórico*, *obscuro* e de *unidade* seria o terceiro tipo de ambientação, denominada por Osman Lins de ambientação *oblíqua* ou *dissimulada*, pois

Se a ambientação *franca* depende, basicamente, do narrador e a *reflexa* de um personagem tendencialmente passivo, a *dissimulada* ou *oblíqua* é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. [...] a “ambientação dissimulada exige a personagem ativa”, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória “entre o espaço e a ação” (Lins, 83), num processo de colaboração recíproca, cujos liames só serão espreitados pela perspicácia de um leitor paciente e educado. Como se trata de uma fusão de componentes de natureza variada, esse tipo de ambientação requer redobrada atenção do leitor, que a ela emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Bem distante do caráter despudorado da *ambientação franca*, na *dissimulada* imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar. (DIMAS, *ibid.* p. 26).

É *pictórica*, pois há uma suavização dos limites entre o enredo e a apresentação do cenário, e é de *unidade*, pois tal suavização torna inseparáveis a ação e a descrição espacial. Ainda, trata-se de uma ambientação *obscura*, pois o cenário não se revela por completo de uma vez, em todos seus detalhes, mas vai sendo denudado aos poucos, na medida em que a ação é conduzida. É por esse expediente da ambientação *dissimulada* que se mostra o espaço de “The Oval Portrait”.

THE chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe. To all appearance it had been temporarily and very lately abandoned. We established ourselves in one of the smallest and least



sumptuously furnished apartments. It lay in a remote turret of the building. Its decorations were rich, yet tattered and antique. Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque. In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary -- in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest; so that I bade Pedro to close the heavy shutters of the room -- since it was already night -- to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed -- and to throw open far and wide the fringed curtains of black velvet which enveloped the bed itself. I wished all this done that I might resign myself, if not to sleep, at least alternately to the contemplation of these pictures, and the perusal of a small volume which had been found upon the pillow, and which purported to criticise and describe them. (Os grifos são meus).¹⁶

São as ações das personagens que conduzem a descrição do ambiente. Elas *entram* em um castelo e se *estabelecem* em um dos menores aposentos. O narrador *toma interesse* pelas pinturas expostas e *ordena* ao criado que *fecha* as venezianas, *acenda* o candelabro e *abra* as cortinas que envolvem a cama. Por essas ações, o leitor toma conhecimento de existência e aparência do castelo, do aposento, das pinturas, do candelabro, da cama e de suas cortinas.

A ambientação domina toda a primeira parte do conto. Seguindo o estilo da *obscuridade*, o espaço não se revela por completo, mas vai aparecendo aos poucos, conforme o narrador movimenta o candelabro, sua única fonte de luz, que não consegue iluminar o quarto inteiramente. Mesmo essa iluminação, concentrada e seletiva, relaciona-se à arte do Barroco, principalmente à técnica do claro-escuro, o jogo de luz e sombra, difundida por Caravaggio¹⁷:

¹⁶ O chateau em que meu criado se aventurara a forçar entrada, em vez de me deixar, em minha desesperadora condição de ferido, passar uma noite ao relento, era um daqueles amontoados de soturnidade e grandeza misturadas que por muito tempo carranquearam entre os Apeninos, tanto na realidade quanto na imaginação da Sra. Radcliffe. Ao que tudo indicava, fora abandonado havia pouco e temporariamente. Acomodamo-nos num dos quartos menores e menos suntuosamente mobiliados, que ficava num remoto torreão do edifício. Sua decoração era rica, porém esfarrapada e antiga. As paredes estavam forradas com tapeçarias e ornadas com diversos e multiformes troféus heráldicos, juntamente com um número inusual de espirituosas pinturas modernas em molduras de ricos arabescos dourados. Por essas pinturas, que pendiam das paredes não só de suas principais superfícies, mas de muitos recessos que a arquitetura bizarra do chateau fez necessários; por essas pinturas meu delírio incipiente, talvez, fizera-me tomar interesse profundo; de modo que ordenei a Pedro fechar os pesados postigos do quarto -- visto que já era noite -- acender as chamas de um alto candelabro que se encontrava à cabeceira de minha cama e abrir amplamente as cortinas franjadas de veludo negro que a envolviam. Desejei que tudo isso fosse feito para que pudesse abandonar-me, ao menos alternativamente, se não adormecesse, à contemplação das pinturas e à leitura atenta de um pequeno volume encontrado sobre o travesseiro, que se propunha a criticá-las e descrevê-las.

¹⁷ **Caravaggio** – Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, nome de sua cidade natal. Pintor italiano que exerceu grande influência sobre a maioria dos artistas do Barroco. Nasceu em c.1573 e morreu em 1610. (BECKETT, 1997, p. 176).



The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book.

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood. I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. [...] In a very few moments I again looked fixedly at the painting. (Os grifos são meus).¹⁸

Por outro lado, a descrição do retrato oval pode parecer apresentada em um trecho distinguível e separado da narrativa. Entretanto, creio que, também aqui, trata-se de uma ambientação *dissimulada*, onde a fusão entre a descrição espacial e os atos do personagem é ainda maior, pois, neste momento, a ação é o próprio ato de observar a pintura, cuja descrição tenta representar esse ato.

Numa comparação, o parágrafo que descreve o retrato oval corresponde àqueles pontos de maior iluminação na pintura barroca, já que os três parágrafos anteriores funcionam-lhe como preparação: a descrição do retrato oval é o trecho mais importante e de maior intensidade da primeira parte do conto. Logo depois, o narrador retorna o candelabro à posição anterior, devolvendo o quadro ao escuro; após breve intervalo de meditação, ele parte para o segundo ponto de destaque da narrativa, a história do pintor.

“With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position. The cause of my deep agitation being thus shut from view, I sought eagerly the volume which discussed the paintings and their histories.”¹⁹

A atenção da segunda parte é voltada, não mais para o espaço, e, sim, para as personagens. O espaço é tomado pela obscuridade da narrativa. O único indício do ambiente em que ocorreram os fatos ainda é dado por uma ambientação *dissimulada* pela ação:

¹⁸ A posição do candelabro me desagradava, e estendendo a mão com dificuldade, em vez de perturbar meu criado adormecido, ajetei-o a fim de lançar seus raios de luz mais em cheio sobre o livro.

Mas a ação produziu um efeito completamente imprevisto. Os raios das numerosas velas (pois eram muitas) agora caíam num nicho do quarto que até o momento estivera mergulhado em profunda sombra por uma das colunas da cama. Assim, vi sob a luz vívida um quadro não notado antes. Era o retrato de uma jovem, quase mulher feita. Olhei a pintura apressadamente e fechei os olhos. [...] Momentos depois, novamente olhei fixamente a pintura.

¹⁹ Com profundo e reverente temor, recoloquei o candelabro em sua posição anterior. Sendo a causa de minha profunda agitação colocada assim fora de vista, busquei avidamente o volume que tratava das pinturas e suas histórias.



It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride. But she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark, high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead. But he, the painter, took glory in his work, which went on from hour to hour, and from day to day. (Os grifos são meus).²⁰

Desse trecho, tira-se uma fraca idéia do estúdio do pintor: uma torre alta e escura com uma única fonte de luz, vinda de cima. Diga-se de passagem, uma iluminação propícia aos efeitos de luz e sombra da pintura barroca.

7. Conclusão

Concluindo, Edgar Allan Poe descreveu, em seu conto, uma pintura que traz um equivalente estilístico daquele da escrita de “The Oval Portrait”, conforme o comprova grande parte de suas características. Muito provavelmente, isso se deve ao modelo tomado para a representação da pintura: a obra de Thomas Sully, pintor contemporâneo do escritor e co-habitante do mesmo país.

Referências Bibliográficas

- BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.
- DIMAS, Antonio. 2. Rumo aos conceitos. In: **Espaço e Romance**. 2. ed. [S.l.]: Ática, [198-]. Série Princípios. p. 19-32.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. 2. A tipologia de Norman Friedman. In: **O Foco Narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. Série Princípios. p. 25-66.
- LIMA, Maria Antónia. “The Oval Portrait” (1842): Retrato de Um Artista Perverso. In: **Homenagens: Viagens pela palavra**. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 185-194.
- Disponível em: <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/handle/10400.2/242> Acesso em 29 jan. 2010.

²⁰ Era, portanto, uma coisa terrível para essa dama ouvir o pintor falar de seu desejo de retratar justo sua jovem esposa. No entanto, ela era humilde e obediente, e posou submissa por muitas semanas na escura e alta câmara do torreão, onde a luz caía somente do teto sobre a pálida tela. Mas ele, o pintor, glorificava-se com sua obra, que continuava hora após hora, dia após dia.



LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Coleção Ensaaios, 20.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas – O KÜNSTLERROMAN** na ficção contemporânea. Ouro Preto: UFOP, 1993.

POE, Edgar Allan. **The Oval Portrait**.

Disponível em: <http://poe.classicauthors.net/OvalPortrait/> Acesso em 04 jan. 2010.

_____. **O Retrato Oval**. Tradução de Marcelo Bueno de Paula. Disponível em: <http://www.arquivors.com/epoe1.htm> Acesso em 14 mai. 2010

PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

TURNER, Jane (ed.). **The Dictionary of Art** – v. 11 e 12. London: Grove, 1996. 34 v.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. 2. ed. Tradução de João Azenha Jr., São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1989.