

O PAPEL DA ICONOGRAFIA NA ESCRITA DE *AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO*, DE GUSTAVE FLAUBERT

Andrei Fernando Ferreira LIMA *

- **RESUMO:** O presente artigo procura desdobrar o papel da iconografia na escrita a partir do caso específico de *As tentações de Santo Antão* (1874), de Gustave Flaubert. Inicialmente, abordaremos as origens históricas do relato de Santo Antão e sua recepção iconográfica a partir da Idade Média. Em seguida, avaliaremos como a narrativa de Flaubert se beneficia do repertório de imagens sobre o tema das tentações e como a influência da iconografia ganha expressão no texto. Por fim, observaremos os processos de ressignificação e os modos de articulação entre linguagens distintas (verbal e pictórica), para o que contribui o conceito de hieróglifo, visto à luz das teorias do sentido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escrita. Flaubert. Hieróglifo. Iconografia.

Relato de um “Santo do Deserto”

Antes de ganhar os painéis de grandes artistas como Hieronymus Bosch e Matthias Grünewald e as páginas da literatura, a história de Santo Antão já surgia largamente difundida pela cultura oral e contava com lugar destacado no imaginário popular. Eremita que viveu e obrou entre os séculos III e IV da era comum, Antão foi personagem-chave dos primórdios do cristianismo, o chamado cristianismo primitivo, tendo inclusive testemunhado a adoção da nova fé como religião oficial do Império Romano sob o governo de Constantino, já que participou do Concílio de Niceia (325 d. C.). Sua biografia foi registrada por um contemporâneo, o bispo Atanásio de Alexandria, na obra *Vita Antonii* (c. 360 d. C.), na qual indica que Antão era egípcio, proveniente da região da Tebaida, filho de pais ricos e que, após a morte destes, restou sozinho com uma irmã muito jovem, a quem legou algumas reservas suficientes, antes de se desfazer de todos os bens herdados e partir para o deserto em retiro, a exemplo de Cristo. Foi quando, de acordo com o relato de Atanásio, Antão passou a sofrer terríveis investidas de Satanás, que sempre “odeia e inveja o bem”

* USP – Universidade de São Paulo – FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – andrei.lima@usp.br.

e buscava por inúmeros ardis “fazê-lo desertar da vida ascética, recordando-lhe sua propriedade, o cuidado de sua irmã, os apegos da parentela, o amor do dinheiro, o amor à glória, os inumeráveis prazeres da mesa e todas as demais coisas agradáveis da vida”, apresentando-lhe em contrapartida “a austeridade e tudo o que se segue a essa virtude” (ATANÁSIO, 2017, p. 10). Seu nome, a partir daí, tornou-se célebre e passou a ser venerado. Milagres logo lhe foram atribuídos, atraindo peregrinos e fiéis de todas as partes ao seu refúgio. Esteve ainda em Alexandria, onde ajudou cristãos perseguidos pelo decreto imperial de Diocleciano, e mais tarde regressou à cidade, a fim de condenar vertentes heréticas, mais especificamente a ariana. O biógrafo encerra seu trabalho dizendo que o santo morreu com quase cento e cinco anos, deixando um legado capaz de “edificar todos os cristãos e converter os infiéis”.

A legenda do primeiro e mais conhecido “Santo do Deserto” fortaleceu-se e expandiu-se principalmente ao final da Idade Média, favorecida sem dúvida pelas variáveis do período, em particular pela exacerbada espiritualidade, precisamente quando a percepção do sagrado para a maioria das pessoas era, por assim dizer, imanente, e o contato com forças celestiais ou demoníacas mostrava-se um aspecto contingente da realidade. Por diferentes meios e sob expressões diversas, perpassando quadros patológicos como alucinação, transtornos dissociativos, delírios ou alienação, segundo observou Michel Foucault (1978), até casos mais caracterizados como os de êxtase místico, de visões ou revelações, o sobrenatural encarnava um discurso autossuficiente no mundo medieval, praticamente análogo ao discurso mítico na Antiguidade, como fonte de autoridade e verdade. Ao mesmo tempo, a hegemonia ideológica da Igreja, a qual se baseava na aceitação das penúrias e adversidades da existência terrena enquanto esperança de uma vida espiritual plena, enfeixando outros aspectos significativos, como o medo do inferno, a interdição do prazer sexual e a própria ideia de pecado, era decisiva para o comportamento do homem medieval. O emprego de imagens sagradas ou de relatos moralizantes também serviu como importante instrumento didático para incutir os valores ligados ao pensamento cristão. A narrativa sobre os embates que o velho anacoreta travou com toda sorte de criaturas maléficas em seu retiro no deserto, nesse sentido, adaptava-se perfeitamente ao contexto. Estava em jogo, afinal, nada menos do que uma identificação profunda, a mesma que guiaria Dante pelas sendas infernais em sua bem-sucedida ilustração do cosmos teológico e que nutriria outro relato popular, aparentado ao de Santo Antão – aquele do doutor Fausto¹.

¹ Paul Valéry (2004, p. 9) observa a esse respeito: “Entre *Fausto* e *As tentações* há semelhanças de origens e parentesco evidentes nos assuntos: origem popular e primitiva, existência ambulante das duas lendas, que poderiam ser dispostas em ‘durantes’ com a legenda comum: o homem e o diabo. Em *As tentações*, o diabo ataca a fé do solitário, cujas noites satura com visões desesperadoras, com doutrinas e crenças contraditórias, com promessas corruptoras e lascivas. Mas Fausto já leu tudo, conheceu tudo, já queimou tudo o que pode ser adorado. Esgotou por si mesmo o que o Demônio

Tanto o predomínio da espiritualidade como fator contextual no período medieval quanto o sentimento de identificação projetado por narrativas populares ou literárias semelhantes às aludidas são elementos que ajudam a dimensionar sua abrangência e disseminação. Por meio de diferentes linguagens e suportes, a história de Santo Antônio, ou mais particularmente o episódio abstraído das tentações que suportou, forneceu o argumento para um sem-número de obras de arte difundidas através de épocas e estilos diferentes, as quais inauguraram uma iconografia própria, de larga fortuna e aproveitamento. Essa iconografia apresenta o protagonista sob determinado ângulo, representado de acordo com convenções específicas, recorrentes no processo de figurativização do santo. Além disso, a situação mesma em que surge em tais casos parte de um tipo de programa preestabelecido, conforme a tradição medieval da práxis da imagem e seus desdobramentos renascentistas e barrocos mais complexos. Descrito como um ancião frágil e austero, Antônio aparece cercado por figuras grotescas sugerindo os demônios que o atormentavam e ao seu redor uma paisagem distorcida e caótica.

As imagens, nesse sentido, seguem de perto os relatos clássicos, que registram embates físicos propriamente ditos entre o homem e os seres malignos incumbidos de desviá-lo do caminho da salvação, a exemplo de Atanásio de Alexandria (2017, p. 11), quando menciona que os demônios, metamorfoseados em feras, répteis e monstros, atacavam-no ferozmente, causando-lhe contusões e feridas reais, “de tal modo que até os que viam Antônio podiam aperceber-se da luta que se travava”. Esse legado iconográfico, ao oferecer uma descrição material dos episódios referidos pelos cronistas antigos, teve por mérito potencializar o alcance sensorial da narrativa, estabelecendo uma experiência visual partilhada, integrada “a um mesmo nível de significatividade estética e cognitiva” (ABRIL, 2010, p. 168). O sensível, o visível e o comunicacional, termos definitivamente implicados na elaboração estética do tema das tentações de Santo Antônio, estão, portanto, na base da questão imagética relacionada às interpretações confluentes no vasto repertório do assunto.

Encontro com o tema

Ora, o discurso literário concebido posteriormente, e aqui já falamos em Flaubert, deve muito a essa cultura visual medieval, renascentista e barroca, cuja recordação se faz sentir a cada frase do texto do autor francês, em sua própria “envergadura imagética”, ressalta Denis Bruza Molino (2004, p. 242), “sendo

propõe ou demonstra através de imagens a Antônio [...]. Fausto está procurando o que poderia tentá-lo; Antônio preferiria não ser tentado”. A inspiração que guiou Goethe e Flaubert em suas escritas, além disso, parece ter uma origem comum: o teatro de marionetes, que desde a Idade Média, no caso de *As tentações de Santo Antônio*, e desde o século XVI, no caso de *Fausto*, disseminava essas narrativas populares. O autor alemão teria visto uma dessas representações em Frankfurt, enquanto o francês, em Rouen.

o leitor convidado a associar imagens e evocar objetos a partir da multiplicação do rastro pictórico do texto”. Assim, pondera o crítico, a força da obra “reside na capacidade combinatória em dilatar ficções, em convocar o elemento onírico à cena mental do leitor” (MOLINO, 2004, p. 242). É dessa forma que um grande artista do fim do século XIX como Odilon Redon, ao abraçar o projeto de ilustrar o livro de Flaubert, sucumbiria de imediato ao apelo dos “quadros” de beleza e essência plástica ali pintados. “De pronto fui seduzido pela parte descritiva dessa obra, pelo relevo e a cor de todas essas ressurreições do passado”, confessou o artista em carta ao amigo André Mellerio (GAMBONI, 1989, p. 187). Muito embora o escritor resistisse à ideia da ilustração como forma de transposição em imagens de uma descrição literária, crendo-a redutora, não desconsiderava trilhar o caminho inverso, pois se detinha justamente nas ilustrações, iluminuras, gravuras e pinturas, “metamorfoseando-as em matéria literária” (MOLINO, 2004, p. 246). Seu interesse concentra-se no poder de sugestão da metáfora verbal, que, ao contrário das imagens pictóricas ou gráficas, a seu entender não limita o objeto, não o enquadra numa estrutura rígida e permanente, mas introduz a vagueza, a abstração ou a imprecisão como fundamentos da necessária polissemia da linguagem poética. Um possível nexos conceitual entre Flaubert e Redon encontrar-se-ia, então, nesse estágio da concepção artística, numa comunhão em terreno simbolista que bem caracteriza os pilares de sua visão estética – em que nada é proposto objetivamente, senão insinuado, aludido. Esse encontro, finalmente e acima de tudo, operando um tipo de *aller-retour* da escrita ao desenho e vice-versa, assinala as origens mesmas do texto flaubertiano, remete a uma iconografia prévia, por assim dizer, que o autor recupera e dilui em prosa palpitante. Movimento dos mais significativos em um contexto de contaminação de registros semióticos.

A historiografia registra duas fontes visuais que influenciaram diretamente Flaubert na execução de seu projeto literário. Uma delas é o quadro *As tentações de Santo Antônio* (anterior a 1569) [Fig. 1], atribuído ao pintor flamengo Pieter Brueghel, o Jovem, visto pelo escritor no Palácio Balbi de Gênova em 1845, durante viagem que fez à Itália². A outra é uma gravura homônima do século XVII [Fig. 2] realizada pelo francês Jacques Callot, da qual o autor possuía uma reprodução afixada em seu escritório³. Essa relação imediata define o substrato iconográfico em que se assenta a versão flaubertiana e ao mesmo tempo reforça a natureza essencialmente plástica e imagética da obra. Sob perspectiva diversa, não foi menor o impacto provocado pela leitura do *Fausto* (1808), de Goethe, e do *Cain* (1821), de Byron,

² Cf. Flaubert, *Œuvres de jeunesse* (2001, p. 1105), e as cartas a Alfred Le Poittevin de 13 de maio de 1845 (1973, p. 231) e a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie de 5 junho de 1872 (1998, p. 531).

³ Cf. Flaubert, carta a Louise Colet de 21-22 de agosto de 1846 (1973, p. 307). Callot produziu duas águas-fortes sobre o tema, a primeira geralmente datada de 1616-1617 e a segunda de 1635, sendo esta última a versão conservada por Flaubert.

nos quais se desenvolve uma temática análoga, no caso particularmente cara aos interesses de Flaubert, que Contador Borges (2004, p. 227) identifica aos “aspectos mais sombrios do humano: o erotismo, a monstruosidade, a carnificina, o terror, a podridão, a morte”. Acrescente-se a essa listagem a oposição fundamental entre o sagrado e o profano, o foco no inconsciente e nas alterações dos sentidos e o diálogo permanente com a mitologia e a antiguidade (reflexo de vastas leituras e do conhecimento histórico associado à estética romântica), e teremos acesso às linhas de força que estruturam sua ficção. Afinal, sem dificuldades, poder-se-ia recuperar os mesmos assuntos e problemas abordados em *As tentações de Santo Antônio* em romances como *Madame Bovary* (1857) e *Salambô* (1862) ou em um conto marcante como “A lenda de São Juliano hospedeiro” (1877). Em meio a isso tudo, destaca-se ainda, nas páginas de Flaubert, uma preocupação exclusivamente formal, voltada à própria linguagem e às suas possibilidades expressivas, a qual converge para a experiência da criação e para a identidade das narrativas elaboradas – aspecto que aflora no livro em questão da maneira mais contundente.

O autor escreveu três versões dessa narrativa dificilmente classificável, “mescla de gêneros literários (relato, poema, teatro)”, conforme anota Borges (2004, p. 227). A primeira delas, mais copiosa, fruto de intensas pesquisas e lapidações estilísticas, foi apresentada em 1849 aos amigos íntimos Maxime Du Camp e Louis Bouilhet, que deveriam julgá-la. O episódio, tornado célebre, é descrito por Du Camp no capítulo XII de seus *Souvenirs littéraires* (1882), justamente intitulado “*La tentation de Saint Antoine*”. Reunidos na residência de Flaubert em Croisset, os dois literatos submeteram-se à audição integral da história, sem direito a interrupções, com paciência e resignação, conforme os desígnios do autor. Segundo Du Camp (1906, p. 313), “a leitura durou trinta e duas horas; durante quatro dias ele leu, sem esmorecer, de meio-dia a quatro horas, de oito horas a meia-noite. Fora combinado que nós reservaríamos nossa opinião e que não a exprimiríamos senão após ter ouvido a obra inteira”⁴. Ao término da leitura, Louis Bouilhet anunciou a determinação acerca do manuscrito, e esta era impiedosa: “Pensamos que é preciso jogar isso no fogo e não voltar ao assunto” (DU CAMP, 1906, p. 315). Veredito tão resolutamente proclamado devia-se, na opinião dos juízes, ao caráter prolixo da obra, ao manifesto excesso de imagens, empilhadas e confundidas num discurso vago e desnorteante. No seu entender, “sob pretexto de levar o romantismo ao paroxismo, Flaubert, sem se aperceber, voltava atrás, retornava ao Abade Raynal, a Marmontel, a Bitaubé mesmo, e caía na difusão” (DU CAMP, 1906, p. 315). Os argumentos sopesados por Du Camp e Bouilhet, no entanto, sem embargo da forma e apesar dos protestos de Flaubert, traíam uma preocupação ideológica acentuada, em que a incursão por uma senda tão tortuosa quanto a representada pela “experiência” das *Tentações* significava uma contradição e um retrocesso. Nessa ótica, o texto

⁴ As traduções do francês, salvo quando indicado, são nossas.

importava um grave perigo, pois, nas suas próprias palavras, ameaçava “um devir literário no qual tínhamos uma fé absoluta” (DU CAMP, 1906, p. 315), e que não é outro senão o Realismo, do qual Flaubert deveria tornar-se o iniciador e arauto. Daí o caminho mais regular e luminoso que os amigos lhe apontaram em contrapartida:

Tome um tema terra-a-terra, um desses incidentes dos quais a vida burguesa é cheia, [...] e restrinja-se a tratá-lo num tom natural, quase familiar, rejeitando essas digressões, essas divagações, belas em si, mas inúteis ao desenvolvimento de tua concepção e fastidiosas para o leitor. (DU CAMP, 1906, p. 317).

A segunda versão, reduzida em substância, foi finalizada em 1856, paralelamente à aparição de *Madame Bovary*. Alguns extratos do texto apareceram na revista *L'Artiste*, dirigida pelo poeta Théophile Gautier, mas a edição em livro foi adiada pelo autor devido ao desencadeamento do processo judicial provocado por seu romance. Apenas em 1874, por intermédio do editor Georges Charpentier, reformulada em sua totalidade, a obra finalmente veio à luz. Já consagrado o escritor, a acolhida que teve *As tentações de Santo Antão* foi em boa medida positiva, gozando o livro de especial apreço por parte de simbolistas e decadentistas, há muito atraídos e inspirados pela prosa flaubertiana, o que tem relação direta com os assuntos, imagens e atmosferas evocados em suas narrativas, cuja essência influenciaria decisivamente a nova estética. A conformação desse drama poético, como poderia afinal ser definido, bem o aproxima do universo formal e conceitual dos chamados poetas malditos, interessados em descrições detalhadas de cenários ornamentais e de objetos de requinte como joias, tecidos e adornos, e igualmente compelidos pela mitologia clássica e oriental e por relatos medievais, o que está na origem das “narrativas arqueológicas”⁵ em moda na época, como *Le roman de la momie* (1858), de Gautier, ou ainda a *Salambô*, do próprio Flaubert, e mais tarde a *Hérodíade* (1869) de Mallarmé e a *Salomé* (1896) de Oscar Wilde. Tais são as conexões no período em questão, que esses exemplos literários e outros mais se correspondem com outras linguagens, particularmente a pintura, não sendo difícil encontrar na obra de um Gustave Moreau, por exemplo, os mesmos temas e figuras, uma similar harmonia de estilo e tonalidade. Criador de um mundo feérico, povoado por seres híbridos e sombrios, com algo de sensual e místico, esse artista também cultivava em seu trabalho o gosto por temas decadentes da tradição greco-latina e bíblica, além da predileção pelo procedimento alegórico. Dito assim, talvez possa parecer um tanto exagerado, mas esses paralelos são, sem dúvida, valiosos para se recompor o contexto de uma época e, principalmente, para visualizar as ideias e gostos por trás de um livro como o que constitui a presente leitura.

⁵ Parafraसेamos a expressão “contos arqueológicos” cunhada por Eça de Queirós, justamente a propósito de *Salambô*, no romance *Os Maias* (1888).

Da imagem ao texto: analogias e interferências

Se a composição flaubertiana encontra sua base narrativa no relato de Atanásio e em passagens da *Legenda Aurea*, além de outros documentos históricos que constituem importantes fontes sobre acontecimentos, costumes e transformações de época, é correto afirmar que a parcela imagética e figurativa que recobre o tema escolhido, que responde enfim pela caracterização estética que distingue esse escrito, está intimamente associada à iconografia. Ainda que em muitos momentos a versão proposta por Flaubert se aproxime da fala dos cronistas antigos, toda a ideia por trás das visões do santo, toda a variedade da *ars combinatoria* envolvida na descrição das tentações e dos múltiplos aspectos que assumem converge para um imaginário comum derivado da iconografia em torno do assunto. O trabalho do autor é, nesse sentido, o trabalho de um grande “imagista” que traça os contornos de um quadro de cores vibrantes e movimentos intensos. Ele não se limita, como esperavam Du Camp e Bouilhet, a criar um perfil psicológico do anacoreta ou a recompor o cenário do século III, no que seria um simples e convencional exercício literário, mas busca atingir um ponto de originalidade, aquele da invenção de imagens, de onde se extrai que ele interpretou de modo muito pessoal a própria fisionomia da narrativa, tendendo a transpor a linguagem pictórica ao registro poético. Aqui, segundo Denis Bruza Molino (2004, p. 246), o escritor comporta-se claramente como um “fabricador de imagens, um ardiloso exegeta do efeito pictórico”. Em outras palavras,

Ele dilata o texto com figuras de linguagem cujo efeito seja correlato à pintura, como “fazer ver”, “colocar sob os olhos”, “amplificar”. A escritura flaubertiana, visando ao pictórico e, por conseguinte, ao instantâneo a este inerente, recorta os quadros antoninos no espaço-tempo de uma noite no deserto. (MOLINO, 2004, p. 246).

É justamente sob essa ótica que o conceito de hieróglifo, enquanto mediador de sentido entre dois universos semióticos diferentes⁶, emerge como importante ferramenta de análise do texto de Flaubert. Sua relevância diz respeito ao papel assinalado à iconografia na elaboração das imagens e metáforas que estruturam o plano de expressão do texto verbal. Na verdade, o hieróglifo fornece um paradigma

⁶ O hieróglifo é relevante porque dispõe sobre uma escrita (representação visual) que estabelece uma relação de iconicidade com os objetos que designa, de onde provém o seu aspecto figurativo marcante. À luz das teorias do sentido, o hieróglifo representa uma ideia a partir da qual pensar os fenômenos próprios à elaboração estética da linguagem verbal, a partir da qual aprofundar a dimensão imagética do texto rumo a interpretações em diálogo com todas as etapas da significação, com os núcleos conceituais que organizam a obra de arte. Cf. Lima (2019), para um aprofundamento do conceito e suas aplicações.

acerca da unidade estabelecida em *As tentações de Santo Antão* entre os fragmentos funcionais ou conjuntos de imagens que constituem o seu contexto visual/narrativo. Não por acaso, observa Gonzalo Abril (2010, p. 168), no passado “era frequente que as imagens visuais funcionassem como ideogramas ou unidades de uma escrita hieroglífica, enquanto os enunciados verbais desempenhavam também uma função icônica [...]”. As imagens projetadas no texto verbal compõem assim um quadro de escrita hieroglífica, muito próximo por sinal da poética e iconografia barroca, outro paralelo crível nesse ambiente, onde os enunciados verbais também desempenham uma função icônica e simbólica, própria às funções semióticas do hieróglifo.

Figura 1 – Pieter Brueghel, o Jovem, *As tentações de Santo Antão*, anterior a 1569. Óleo sobre madeira, dimensões não especificadas.



Fonte: Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Gênova.⁷

Essa percepção estrutural, teórica, da narrativa flaubertiana pode ser ilustrada quando se aproxima o texto das fontes visuais consultadas pelo escritor. A pintura de Brueghel, nesse caso, como principal referência pictórica, precedida apenas pela gravura de Callot, cujo apelo sobre o imaginário de Flaubert foi sensivelmente maior, põe-nos a par da vasta iconografia gótica e renascentista sobre o tema das tentações de Santo Antão. Uma vez baseada em esquemas cenográficos típicos do

⁷ Disponível em: <http://www.arte.it/notizie/genova/le-tentazioni-di-brueghel-il-giovane-alla-galleria-di-palazzo-spinola-10035> Acesso em: 28 fev. 2020.

teatro sacro medieval, em especial nas correlações entre tempo e espaço e entre a paisagem construída e um tipo de “palco imaginado”, onde eram tradicionalmente representados os mistérios, talvez seja por seu intermédio que o elemento dramático se insinue na obra do autor francês, que dele se aproveita para inserir uma a uma as imagens que traduzem as visões do eremita, criando uma sequência narrativa similar ao modelo dos painéis pintados no período. Por outro lado, são as próprias figuras traçadas pelo artista que sugerem as imagens descritas por Flaubert, naquilo que tange a monstruosidade e deformidade, distorções e aberrações. A lembrança contaminadora do quadro relaciona criaturas fantásticas da mitologia clássica (Quimera e Esfinge) e seres do bestiário medieval (pigmeus, ciapodes, cinocéfalos, basilisco, grifo, licorne, etc.) que remetem, por sua vez, às miniaturas góticas, às ilustrações de provérbios flamengos e a toda sorte de *diableries* (diabruras) que caracterizam a cosmovisão da cultura na qual foram geradas. Daí mesmo a constatação de Paul Valéry:

Essa pintura ingênua e complicada, combinando detalhes monstruosos – demônios, cornos, bestas medonhas, mulheres muito frágeis, toda essa imaginação superficial e às vezes divertida –, despertou-lhe talvez um desejo por diabruras, por descrições de seres impossíveis: pecados encarnados, todas as formações aberrantes do medo, do desejo, do remorso [...]. (VALÉRY, 2004, p. 9).

Uma série de referências pode ser compilada diretamente no texto:

Mil vozes respondem. A floresta estremece.

E surge toda espécie de animais pavorosos: o Tragéfalo, metade veado, metade boi; o Mirmecoleo, leão na parte da frente, formiga na parte de trás e com a genitália do avesso; o pítom Aksar, de sessenta côvados, que apavorou Moisés; o grande furão Pastinaca que mata as árvores com seu fedor; o Presteros, que dá imbecilidade só com o contato; o Mirag, lebre cornuda que habita as ilhas do oceano. O leopardo Falmant que rasga o ventre à força de uivar; o Senad, urso de três cabeças, retalha os filhos com a língua; o cão Cepo espalha pelos rochedos o leite azul de suas mamas. Mosquitos começam a zumbir, sapos a pular, serpentes a sibilar. Relâmpagos brilham. Cai chuva de pedras.

Um pé-de-vento se levanta, cheio de anatomias fantásticas. São cabeças de jacarés com patas de bode, corujas de caudas de serpente, porcos de focinhos de tigre, cabras de garupa de mula, rãs peludas como ursos, camaleões do tamanho de hipopótamos, vitelas de duas cabeças, uma chorando, a outra mugindo, fetos quádruplos presos pelo cordão umbilical e valsando como piões, ventres alados esvoaçam como mosquitos.

Chovem do céu, brotam da terra, escorregam das rochas. Por toda parte chamejam pupilas, rugem goelas; os peitos se arqueiam, as garras se alongam, os dentes rangem, as carnes marulham. Uns estão parindo, outros copulam, ou se devoram mutuamente de uma só dentada. Asfixiam-se numa montoeira, todos se multiplicam pelo contato, trepam uns nos outros e oscilam em volta de Antão, num balanço regular, como se o solo fosse a ponte de um navio. Sente nas canelas o rastro das lesmas, nas mãos o frio das víboras e, aranhas, tecendo a teia, o envolvem numa rede (FLAUBERT, 2004, p. 163).

Por meio de outros dispositivos, como o recurso à mitologia e à literatura, Flaubert estabelece uma cena onírica análoga àquela representada na tela de Brueghel. Na verdade, em relação à iconografia e aos relatos preexistentes, o autor dá um passo além. Sob sua pena, as tentações tornam-se mais atraentes, emanando algo do “esplendor atroz” de que falavam autores como J.-K. Huysmans, posto que “nascem do desejo de transfiguração da escrita”, anota Contador Borges (2004, p. 229). Para o ensaísta,

A sequência das imagens que vão preenchendo este espaço nasce propriamente do movimento da escrita em sua busca pela forma, de modo que as tentações vão surgindo, se entrelaçando no sintagma, e o santo se arruinando para que a escrita atinja seu esplendor. (BORGES, 2004, p. 229).

A imagem é desse modo um princípio absoluto no texto flaubertiano, é a expressão de uma experiência visual partilhada, assentada num efetivo diálogo entre códigos visuais e linguísticos, numa efetiva “contaminação de registros semióticos”, se quisermos empregar a feliz sentença de Gonzalo Abril. Ora, o conceito de hieróglifo, assumido por Mikhail Iampolski (1998, p. 26) como “modelo para um imaginário poético”, como espaço cumulativo de referências diversas, vem ao encontro desse aspecto funcional da obra, propiciando um amplo horizonte interpretativo acerca do papel da iconografia no processo de concepção da narrativa, naquilo que concerne suas implicações formais e os efeitos de sentido que projeta.

Figura 2 – Jacques Callot, *As tentações de Santo Antônio*, 1635, 2ª prancha. Água-forte, 31, 2 x 46, 1 cm.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département d'Estampes et Photographie.⁸

É o que demonstra talvez com mais profundidade o paralelo firmado com a gravura de Jacques Callot, a que o crítico Louis Bertrand (1933, p. 51) já se referia como “imagem conselheira do talento do mestre”, e sobre a qual o próprio Flaubert (1973, p. 307) escreveu: “Gosto muito desta obra. [...] O grotesco triste tem para mim um encanto inaudito; ele corresponde às necessidades íntimas de minha natureza bufonescamente amarga. Ele não me faz rir, mas sonhar longamente”. Há que se notar, antes de tudo, as compatibilidades existentes entre o estilo do artista e o espírito romântico do qual Flaubert sem dúvida era tributário, refletindo uma visão peculiar, senão insólita, em estranhísimos “quadros de fantasia”, imagens que fizeram Callot ser reconhecido e apreciado por nomes como E. T. A. Hoffmann, não por acaso autor de uma coletânea de contos intitulada *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814), Honoré de Balzac e Alexandre Dumas. Na gravura em questão, o artífice trabalha uma interpretação singular e penetrante, apresentando o primeiro eremita da Igreja perdido numa composição grandiosa, verdadeiro espaço teatral recortado plano a plano e dominado no alto por uma espécie de dragão ou demônio alado e por nuvens escuras, enquanto ao redor ergue-se uma horda de criaturas degeneradas que atacam, lutam entre si, voejam por toda parte qual

⁸ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84964817.item> Acesso em: 28 fev. 2020.

enxame de insetos. O conjunto expressa um senso da fantasia que é indissociável da personalidade artística de Callot, repleto de aspectos escatológicos, grotescos, de violência e carnalidade, que não teriam escapado à sensibilidade de Flaubert. Novamente, a dramaticidade é um traço que chama a atenção na imagem, sobretudo o modo como o santo tragicamente se debate e sucumbe ao assalto das tentações, e ainda a representação patética da dor física que parece sentir. Os grandes componentes da imagem e o sentido a eles vinculado são então repetidos pelo autor, a começar pela descrição do cenário onde se desenrola o drama de Antão:

No cume de uma montanha, na Tebaida, há uma plataforma talhada em meia-lua e circundada de rochedos.

A cabana do eremita fica ao fundo. É feita de barro e de caniços, e teto plano, sem porta. Vê-se lá dentro uma moringa e pão escuro. Ao centro, num estrado de madeira, um livro enorme; espalhados pelo chão, filamentos de esparto, duas ou três esteiras, uma cesta, uma faca.

A dez passos da cabana há uma cruz alta, plantada no chão. No outro topo da plataforma, uma velha palmeira torcida pende sobre o abismo, porque a montanha é talhada a pique, e o Nilo parece formar um lago na base do penhasco.

A barreira de rochedos encobre a vista de ambos os lados. Mas da banda do deserto, como plagas sucessivas, imensas ondulações paralelas, cor de ouro cinzento, espraiam-se umas após as outras, sempre se elevando.

E para lá das areias, muito ao longe, a cordilheira líbica forma um muro de aspecto calcário, levemente esfumado de vapores violáceos.

Em frente, declina o sol. O céu, ao norte, é de um cambiante cinza-pérola, e no zênite, nuvens cor de púrpura, esparsas como madeixas de uma juba gigantesca, estiram-se na abóbada azul. Estes raios incandescentes escurecem; o fundo anilado toma a cor do nácar, as moitas, a penedia, a terra, tudo agora parece duro como o bronze; e paira no ar uma poeira de ouro tênue, que mais parece a vibração da luz. (FLAUBERT, 2004, p. 15).

Adiante, ao se iniciar o cortejo das imagens que invadem a mente do eremita, Flaubert carrega ainda mais nas cores, potencializando o efeito pictórico sugerido pela fonte visual:

Ao mesmo tempo os objetos se transformam. À beira da escarpa, a velha palmeira, com sua copa de folhas amareladas, vira um tronco de mulher debruçada sobre o abismo, longos cabelos ondulando ao vento. [...]

E, de repente, passam pelo ar. Primeiro um charco de água, depois uma prostituta, a esquina de um templo, a figura de um soldado, uma parelha de cavalos brancos empinados puxando uma biga.

Estas imagens surgem bruscamente, bem agitadas, se destacando na noite como pinturas escarlates em fundo de ébano.

O movimento se acelera. O desfile é vertiginoso. Por vezes, as imagens param, empalidecem gradualmente, se fendem ou então voam e imediatamente surgem outras.

Antão fecha os olhos.

Ele é envolvido, cercado pelas figuras que vão se multiplicando. O pavor toma conta dele. Abraça o ventre numa contração violenta. Apesar da grande zoeira em sua cabeça, sente um silêncio enorme que o separa do mundo. Tenta falar, impossível. É como se o laço íntimo do seu ser se dissolvesse. E, não resistindo mais, Antão desaba na esteira. (FLAUBERT, 2004, p. 24).

A descrição evolui finalmente, na abertura da seção II, para uma retomada praticamente integral da atmosfera criada na água-forte de Callot, ressurgindo nitidamente o assombroso monstro alado e a legião de seres infernais:

Eis que uma grande sombra, mais sutil que uma sombra natural, e franjada por outras sombras ao longo da orla, se projeta no chão.

É o diabo, debruçado no teto da cabana e acolhendo sob as asas – como um morcego gigantesco amamentando filhotes – os Sete Pecados Capitais, cujas cabeças fazendo caretas, se entreveem vagamente.

Antão, de olhos sempre fechados, se delicia com a inércia em que jaz, membros largados na esteira.

Esta lhe parece macia, cada vez mais confortável – a ponto que ela se acolchoa, se alça, se torna um leito, um leito numa chalupa, a água marulha em suas bordas.

À direita e à esquerda, levantam-se duas faixas de terra escura dominadas por campos cultivados com um ou outro sicômoro. Rumor de guizos, cantos e tambores ecoam ao longe. É gente que vai a Canope dormir no templo de Serapis para ter sonhos. Antão está a par disto – e desliza empurrado pelo vento, entre as duas margens do canal. As folhas dos papiros e as flores vermelhas dos nenúfares, maiores do que uma pessoa, pendem sobre ele. Por vezes bafeja um ar tépido e as canas delgadas rumorejam. O murmúrio das pequenas vagas se acalma. Sente-se imerso numa apatia. Imagina que é um solitário do Egito.

Mas logo se levanta em sobressalto. (FLAUBERT, 2004, p. 25).

Essa construção imagética distingue a narrativa de Flaubert dos relatos históricos sobre as tentações, introduzindo uma visão romântica, esteticamente elaborada, que tende ao fantástico através da dissolução das fronteiras entre o universo referencial e o inconsciente. Assim, na obra, intervém novamente a alternância entre realidade e sonho que vem a ser uma marca superior da ficção flaubertiana, esse desejo nutrido por seus principais personagens de superação da existência cotidiana em direção a novas e mais intensas existências. Sob essa ótica, Antão e Emma Bovary são entidades análogas, já que alimentam direta ou indiretamente o mesmo sentimento escapista, expresso ora em termos de divagação romântica, ora em termos alucinatorios⁹. Trata-se de uma proposta há muito acalentada pelo autor, que funciona, portanto, como núcleo do desenvolvimento da interpretação flaubertiana das tentações experimentadas pelo protagonista de sua história. A alucinação, afinal, é descrita pela psicanálise como um movimento regressivo do sonho, sustentado pelo desejo inconsciente que busca uma via de realização. É desse modo que o santo dialoga com aparições sucessivas, evocando recordações de seu passado, revivendo tentações demoníacas de luxúria, seduções de poder e pensamentos de descrença sugeridos por seu discípulo Hilarião, quando este entra em cena para apresentar todos os deuses, todos os ritos, todas as crenças do mundo. E o próprio Demônio, manipulando sua fé e sua sede de Deus, descortina aos olhos do anacoreta os segredos do universo, propõe-lhe a visão do Absoluto. O inconsciente, suspensa a via natural de realização do desejo pelo sonho, engendra imagens com efeito de realidade, percebidas pelos sentidos. Ou, segundo Francisco de Goya no título da mais famosa gravura da série *Os Caprichos* (1799): “O sono da razão produz monstros”.

Considerações finais

Na medida em que a iconografia interfere na escrita flaubertiana, sugerindo-lhe aspectos que o autor não encontraria nas crônicas históricas sobre o Santo do Deserto, na medida em que o repertório visual sobre o tema das tentações lhe apresenta imagens que o inspirarão na confecção de suas próprias imagens, transpondo assim os limites da legenda para penetrar a dimensão imaginativa que diferencia a obra de arte, o texto de Flaubert se apresenta em diálogo com a semiose do hieróglifo. Ele é tributário de uma vasta cultura visual, da qual extrai inúmeros elementos, da qual importa certos procedimentos, como o “dar a ver” próprio das artes pictóricas e gráficas, isto é, descrever ao modo de uma pintura, trazer imagens completas aos olhos do expectador-leitor. Essa contaminação propiciada por outra

⁹ Maxime Du Camp (1906, p. 218) já registrava esse paralelo: “Noto o fato, e veremos que ele teve mais tarde influência sobre seu destino, pois é da *Tentação de Santo Antão* que saiu acidentalmente o romance de *Madame Bovary*”.

linguagem remete ao deslocamento e à ressignificação sígnica no caso específico do hieróglifo, que aqui nos auxilia a observar sob outro viés os fenômenos da linguagem verbal, em particular o desenvolvimento da retórica em *As tentações de Santo Antônio*, vista de fato, conforme propunha Barthes (2001), como uma “rede de figuras funcionalmente aplicáveis ao discurso”, e o papel reservado à alegoria nessa obra. O conceito assinalado abre espaço, enfim, para a possibilidade de entender o imaginário implicado na construção estética do texto para abordar o processo, centrado em princípios estruturais, de apropriação de imagens e de figurativização a partir da cultura visual.

Parafraseando Denis Bruza Molino (2004, p. 253), diríamos então que a potência imagética da narrativa de Flaubert reside em sua elasticidade na projeção iconográfica. O texto se constrói a partir de recortes de fontes visuais, como o quadro de Brueghel e a gravura de Callot, re combinadas e reinterpretadas sob nova luz. As insinuações em torno das imagens descritas pelos artistas levam o escritor a outras tantas possibilidades. O visual interfere no verbal, molda suas inflexões, alimenta a plasticidade e o cromatismo da linguagem poética. Nesse sentido, o pendor descritivo e enumerativo do texto é um traço que indicia a orientação formal assumida em *As tentações de Santo Antônio*. Cenas se sucedem vertiginosamente, figuras se alternam em ritmo avassalador, levando a crer que o movimento é na verdade uma força maior por trás da narrativa. E todos esses aspectos estão definitivamente implicados na forjadura da linguagem como “espaço das tentações”, constata Borges (2004, p. 239), já que “anima todo tipo de imagem, de fantasma, de utopia”. Esta é, afinal, a operação da arte verbal flaubertiana, da escrita propriamente dita, “na qual os objetos da visão (reais e imaginários) são transfigurados em seu encadeamento na frase, formando a rede das tentações que reverbera em nossos olhos” (BORGES, 2004, p. 238). Mesmo porque, observa Contador Borges (2004, p. 238), “as tentações do santo são efeitos de linguagem”, efeitos da rede de figuras encadeadas no discurso literário, das imagens, sempre as imagens, cujo poder flui através da obra. A semiose do texto de Gustave Flaubert é análoga àquela manifesta pelo hieróglifo principalmente em virtude desse movimento de dilatação da significação. A imagem do quadro ou da gravura, já formada, irreversível, cristalizada, torna-se plataforma para novas experiências produtoras de sentido, expande-se e dilui-se em fantasia e mistério. A figura pictórica ou gráfica, pelo filtro da retórica, torna-se figura da linguagem, metáfora, alegoria. Entre representação e evocação, no delicado equilíbrio entre imagem e palavra, ocorre a potencialização estética da linguagem e a completa realização do imaginário narrativo.

Em suas obras, e particularmente em *As tentações de Santo Antônio*, Flaubert demonstra de que modo o deslocamento e a ressignificação entre signos de linguagens diversas pode definir um novo universo significante na dimensão estética. É assim que a semiose do hieróglifo, por representar as possíveis contaminações

do visual com o verbal, ajuda a nomear e a compreender o fenômeno observado em sua escrita. Não apenas na transferência de método entre a pintura e a escrita, mas sobretudo na produção de novos efeitos de sentido derivados de outra prática artística, identifica-se no texto flaubertiano o alcance e as implicações desse movimento. Sua importância consiste, portanto, na ampliação sensorial que enseja, no redimensionamento das imagens em um novo cenário, nas correspondências que estabelece. Sob o ponto de vista da leitura e interpretação, o conceito revela seu potencial heurístico e sua flexibilidade, permitindo uma ampliação do horizonte teórico em semiótica.

LIMA, A. F. F. The role of iconography in *The Temptation of Saint Anthony*, by Gustave Flaubert. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 205-221, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article analyses the role of iconography in writing from the specific case of Gustave Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* (1874). Initially, we will approach the historical origins of the story of Saint Anthony and its iconographic reception in the Middle Ages. After that, we will evaluate how Flaubert's narrative benefits from the repertoire of images on the theme of temptation and how the influence of iconography gains expression in the text. Finally, we will observe the processes of resignification and the modes of articulation between distinct languages (verbal and pictorial), to which the concept of hieroglyph, as seen in the light of theories of meaning, contributes.*

■ **KEYWORDS:** *Flaubert. Hieroglyph. Iconography. Writing.*

REFERÊNCIAS

ABRIL, G. A semiose alegórica em textos verbovisuais. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 167-178.

ATANÁSIO. **Vida e conversão de Santo Antônio**. Col. Clássicos da espiritualidade católica. Campinas: Livres, 2017.

BARTHES, R. A antiga retórica. In: BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 3-100.

BERTRAND, L. Le cabinet de travail et la bibliothèque Flaubert. **L'Illustration**, n. 4692, p. 51, 4 fev. 1933.

- BORGES, C. A santidade em crise. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 221-240.
- DU CAMP, M. **Souvenirs littéraires. 1822-1850**. Troisième édition. Paris: Librairie Hachette, 1906.
- FLAUBERT, G. **Correspondance**. 5 vols. Tome I. Janvier 1830-Mai 1851. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973.
- FLAUBERT, G. **Correspondance**. 5 vols. Tome IV. Janvier 1869-Décembre 1875. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1998.
- FLAUBERT, G. Œuvres de jeunesse. In: FLAUBERT, G. **Œuvres Complètes**. 3 vols. Tome I. Édition établie, présentée et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 2001.
- FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. Col. Estudos, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- GAMBONI, D. **La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature**. Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- IAMPOLSKI, M. **The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film**. Translated by Harsha Ran. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998.
- LIMA, A. F. F. Hieróglifo: um conceito à luz da semiótica. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 236-243, agosto de 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/148868/154543>. Acesso em: 7 out. 2019.
- MOLINO, D. B. Redon e Flaubert: tentações cruzadas no Santo Antônio. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 241-253.
- VALÉRY, P. A tentação de (São) Flaubert. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 7-12.



