



Entretela: de Luiz Ruffato a Valêncio Xavier

Victor Heringer*

“Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela).”

Wittgenstein

A história do Ocidente, segundo Octavio Paz, pode ser compreendida como “a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez” (1996, 41). A afirmativa, seguida por sua quase melancólica conclusão, advém de uma constatação de cunho poético, intimamente ligada à imagem. A imagem poética, que para o ensaísta refere-se à frase ou ao conjunto de frases que, unidas, compõem um poema, desafia a lógica ocidental, por ser fundada na omissão do princípio da contradição, e protagoniza o que o autor chama de “horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo” (p. 41). Esse horror, doença da qual o Oriente supostamente não padeceu, seria o principal impedimento à “restauração da saúde” do pensamento ocidental, constantemente cindido por sua própria lógica. A recusa do princípio da unidade dos contrários, para o ensaísta, estaria diretamente relacionada à recusa da realidade, do Ser por excelência.

* Graduando em Letras (UFRJ).

A imagem poética de Octavio Paz ergue-se contra essa cisão. Todas as versões do real criadas pelo homem não são capazes de recriar aquilo que exprimem; limitam-se a representar ou a descrever, deixando escapar uma totalidade que só a poesia consegue trazer novamente à tona. Seria necessário um novo começo, portanto, em terreno poético, sob a primazia da imagem totalizante. Na raiz desse pensamento, encontra-se a distinção básica proposta por Paz: enquanto a palavra possui intermutabilidade (e, portanto, uma pode ser explicada por outra), a imagem, ainda que composta por palavras, é irredutível a qualquer explicação fora dela mesma.

A conclusão a que chega o autor, ponto de partida para a investigação a que este artigo se propõe, é, também, uma espécie de cisão. Partindo da diferença entre imagem poética e palavra (ou linguagem como conjunto de signos), chega-se sutilmente à diferença entre prosa e poesia, advogada pelo ensaio de Paz. O que aqui se delinea é um distanciamento dessa constatação ou, melhor dizendo, uma extrapolação. Pretende-se uma breve observação do modo com que as produções em prosa de dois autores brasileiros – Luiz Ruffato e Valêncio Xavier – dialogam com o conceito de imagem. Entretanto, o propósito não é a análise das imagens poéticas, como entendidas por Paz, presentes nos dois livros abordados – *Eles eram muitos cavalos* (2001) e *Remembranças da menina de rua morta nua* (2006) –, mas sim o levantamento de algumas questões possíveis no tocante ao uso de recursos gráficos em ambos os livros. Busca-se, ao fazê-lo, sistematizar, subverter e, enfim, deslocar o conceito de imagem para um terreno outro, desagregador, como se explicará a seguir.

A extrapolação do proposto por Octavio Paz calca-se na necessidade de substituir as fronteiras aristotélicas entre os gêneros literários por limites de outra natureza. Natureza esta que,

independentemente de seu caráter mais ou menos generalizante, seja capaz de abrir caminhos para uma abordagem produtiva das obras dos dois autores e, por extensão, do próprio diálogo da literatura com a imagem. Assim, se para Paz “há muitas maneiras de se dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia” (p. 48), aqui se arrisca a afirmação de que a “imagem poética” não só também existe em prosa (possibilidade não descartada por Paz), como é um dos elementos constitutivos de toda e qualquer expressão literária. A incorporação de elementos gráficos em um suposto texto “em prosa” traz, além disso, a questão da imagem ao centro do debate, *imagem* já radicalmente despida de seus possíveis adjetivos.

Ainda além, a presença das aspas em “imagem poética”, no parágrafo anterior, justifica-se na medida do próprio ensaio de Paz. Nele, a experiência da poesia transcende a linguagem e a ela retorna, pois é feita de palavras. O poema é a linguagem em tensão: reúne contrários e recusa-se à transmissão de conceitos, pois é feito de imagens. Estabelecer uma “imagem poética” que separe prosa e poesia, que não conjugue esses supostos contrários, portanto, ameaça atirar o argumento em um abismo do qual não se pode sair senão por meio de outra imagem. Desse modo pode-se compreender a recusa, neste espaço, em propor uma “imagem” definitiva; adjetivá-la, dizer o que ela é em oposição ao que ela não é, seria incorrer na mesma lógica binária combatida por Paz. “Imagem”, por si só, explica-se, o que equivaleria a dizer que imagem é imagem. Entretanto, não é senão através dessa redundante afirmação, do abandono do conceito à sua própria sorte, que a imagem se fará presente. O que se ensaia aqui não é a busca de uma essência da imagem, uma “imagem originária” ou mesmo um aprofundamento em um terreno teórico sólido, mas sim uma movimentação constante. No deslocamento de uma possível

“hermenêutica (ou mesmo dialética) da imagem”, a procura de uma quasi-derridiana disseminação: a explosão do campo semântico em prol de um “trouble de l’identité” (Derrida: 2001, 51). É através desse processo de contínua *ex-apropriação*, portanto, que este artigo pretende se movimentar.

Breve genealogia do quadrilátero negro

No ano de 1978, o recém-inaugurado Centre Pompidou, em Paris, foi palco de um colóquio que discutiu a obra do pintor russo Kazimir Malevich. O debate central girou em torno de seu conhecido *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915) e evidenciou duas posições divergentes. Por um lado, compreendia-se a obra como figurativa, isto é, como um emblema da figura, um ícone; por outro, como não-figurativa. O próprio Malevich, na ocasião da primeira exposição suprematista (“0.10”), da qual o *Quadrado negro sobre fundo branco* fez parte, afirmou que havia se transfigurado no “zero das formas”, assim como o quadrado, apesar de seus escritos considerarem outras possíveis interpretações para a obra. Em teoria, o *Quadrado negro* não possuiria significado além de si mesmo. No entanto, a não-objetividade, o vazio, acabou por se transfigurar em inúmeros significados, inclusive numa particular concepção do sagrado, como escreveu o artista: “It turned out that nothingness was God. [...] God exists as ‘nothingness’, as non-objectivity” (1968, 222).

A discussão que envolve a obra de Malevich é um ponto de partida válido para a breve sistematização pretendida neste espaço. O debate entre a possibilidade de uma significação transcendente e a compreensão da imagem como inexplicável senão por si mesma em muito se assemelha ao que foi discutido a propósito do ensaio de

Octavio Paz, e a ele voltaremos mais adiante. Por ora, é necessário fazer uma distinção básica entre as três acepções de *imagem* que entram em jogo no momento em que se calibra o olhar de volta para a literatura.

Primeiramente, considera-se a imagem como “ilustração” ou “representação”, em seu sentido corriqueiro e dicionarizado. Ainda transitando em um campo não propriamente literário – e aceitando como lícita a ideia de um “campo literário” –, mas já circunscrito ao objeto livro, pode-se encontrar um exemplo que data do século XVII. No volume I de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, publicado em 1617 e de autoria do cosmólogo e ocultista inglês Robert Fludd, encontra-se um quadrilátero negro, levemente inclinado, apresentado no contexto de uma iconografia metafísica. Cada um de seus quatro lados é limitado pelas mesmas palavras: “Et sic in infinitum”.¹ Para Fludd, essa imagem constitui a representação do infinito, da *prima materia*, do início de toda a criação.

Há, neste primeiro exemplo, uma evidente subordinação do elemento pictórico ao texto, compreendido aqui como conjunto de signos linguísticos. Diferentemente do quadrilátero de Malevich, o de Fludd não se pretende uma imagem ensimesmada, mas sim uma derivação, um símbolo. O exemplo é duplamente ilustrativo: em um primeiro momento – não se infere aqui nenhuma ordem cronológica, ainda que as implicações históricas devam ser levadas em conta –, não há uma tentativa de recriação totalizante, poética, nos termos de Paz; o quadrilátero de Robert Fludd se quer menos a recriação do início de toda criação do que a representação desse início. Por outro lado, o exemplo é ilustrativo por ser, ironicamente, ilustração de uma ilustração.

1 Uma das versões do quadrilátero de Robert Fludd pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/ikonologie.html>

Para lidar com as outras duas acepções de imagem que restam, contudo, entrarão em cena estratégias expositivas ligeiramente diferentes.

A semiologia entende por *signo* a relação existente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, entre um significante e um significado, relação esta que se dá por meio de um recorte simultâneo. Em última instância, isso significa que na linguagem há somente relações entre termos e, ainda, que essas relações são fundamentadas na diferença. Essa ideia, oriunda dos escritos de Ferdinand de Saussure, assumiu contornos peculiares quando tratou da imagem. Roland Barthes, em seu *Elementos de Semiologia*, ao analisar as funções-signos (signos de origem utilitária), menciona sistemas semiológicos que são caracterizados por sua função (como a roupa, que *serve* para proteger) e enumera três exemplos: objetos, gestos e imagens. Este último, porém, como o autor explica em uma brevíssima nota de rodapé, é um caso à parte, pois “a imagem é imediatamente ‘comunicante’, quando não significante” (2006, 44). O que constituiria esse “imediatamente comunicante”, em franca oposição ao mecanismo de significação semiológica, talvez seja clarificado através da seguinte citação:



A imagem anterior foi citada integralmente. No entanto, sua origem não é *Eles eram muitos cavalos*, romance de Ruffato publicado em 2001, mas sim *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, obra de Laurence Sterne cuja publicação se deu entre 1759 e 1767 (2003, 31-2). Em ambos há quadriláteros negros, que diferem em poucos milímetros. O conto “The Explanation”, do escritor norte-americano Donald Barthelme (2005, 25-6, 30, 34), também apresenta quadriláteros negros, mas em dimensões menores. Descrever o quadrilátero de Sterne como um quadrilátero negro de 16,4 cm x 9,8 cm é uma possibilidade razoável, assim como Octavio Paz aventava a ideia de que no que a retórica chamou de comparações, símiles, metáforas etc. haja a possibilidade de dizer: “isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: pedras são plumas, sem deixar de ser pedras” (1996, 39). Há, no entanto, algo além de um quadrilátero negro, puro e simples, algo que, à medida que é “imediatamente ‘comunicante’”, também se dá mediante a relação de significação entre imagens, ou melhor, entre signo pictórico (quadrilátero) e signo linguístico (texto).

Na obra de Sterne, o quadrilátero negro ocupa um lugar imediatamente posterior à morte do personagem central Yorick (uma reapropriação do personagem homônimo de *Hamlet*, conjugação de bufonaria e *memento mori*) e é acompanhado pela inscrição tumular: “Alas, poor YORICK!”, destacada graficamente por quatro linhas negras circundantes formando um retângulo que, ao passo que limita o tipograficamente dito, recria o túmulo a que o texto alude. A relação entre essas duas imagens, túmulo e quadrilátero, opera o simultâneo recorte a que se refere a Semiologia, instaurando, assim, uma significação. O mesmo ocorre em *Eles eram muitos cavalos*, em que o quadrilátero se insere no fim do romance, o fim do dia 9 de maio de

2000, depois da sobremesa (as páginas anteriores são um cardápio) e antes de um casal ser acordado por ruídos ameaçadores, provavelmente oriundos de um assassinato. O tempo narrativo, ditado pelas horas do dia, anoitece juntamente com as páginas brancas. O quadrilátero negro de *Eles eram muitos cavalos*, em relação aos seus contornos, *faz e é a noite*, não somente a representa.

As estratégias levadas a cabo por Sterne e Ruffato guardam uma semelhança ainda mais profunda, que se evidenciará na contraposição de ambas ao texto de Barthelme. Sugestivamente intitulado “The Explanation”, o conto do autor norte-americano apresenta quatro quadriláteros idênticos, de 6,6 cm x 6,6 cm:



As dimensões dos quadriláteros de Barthelme apontam para uma questão de ordem aparentemente prática: por serem menores,

não ocupam, diferentemente dos de Ruffato e Sterne, a página inteira.² Essa relativa diferença, contudo, revela um traço fundamental de “The Explanation”: o quadrilátero é colocado em cena como um elemento aludido pelas personagens, que, em diálogo, enunciam repetidas vezes o pedido “look at it”. As relações de significação entre as alusões e a imagem, além disso, flutuam no decorrer do conto, sem se fixar numa única interpretação cabível, pois sua própria composição formal impede essa operação. De “machine” a “a picture of my daughter”, o quadrilátero negro se metamorfoseia ao longo da obra. A imagem, *a fortiori*, é colocada em questão; estruturalmente, o conto aciona um mecanismo através do qual a imagem é forçada a significar mediante um recorte entre idênticos. Imagem, enfim, torna-se (*faz-se*, é) imagem, como sugerido nas páginas introdutórias deste trabalho.

Mais à frente, o processo posto em marcha no conto de Barthelme será analisado com mais atenção, e dele extrairemos novos questionamentos. Por ora, a conclusão a que se pode chegar é a seguinte: o quadrilátero de *Eles eram muitos cavalos*, assim como o de *Tristram Shandy*, é um só, apesar de ocupar frente e verso da folha do objeto livro. Essa afirmação é importante para o entendimento do que esta breve genealogia pretende explicitar, isto é, a ideia de que há um contínuo, na história da literatura, no modo como é tratada a imagem. Ainda que distanciados cronologicamente, Ruffato e Sterne podem ser considerados autores de um segundo momento, no qual a relação entre a imagem e a literatura obedece aos ditames básicos do que Octavio Paz chamou de *experiência poética*, na medida em que impõe um ritmo próprio de reunião de contrários, indizível senão através dele mesmo.

2 Consideram-se aqui as dimensões de uma publicação de 14 cm x 21 cm, compartilhadas pelas três edições consultadas.

A imagem explica-se a si própria, portanto, ao relacionar-se com seu entorno, adquirindo significado por meio de um movimento constante de transcendência da linguagem e retorno a ela, ainda que nem sempre seja linguagem “escrita”. Nesse contexto, o quadrilátero de Ruffato destaca-se do próprio livro em que está inserido; transcende objeto e linguagem para, enfim, voltar a eles.

É possível estabelecer, portanto, uma tripartição no modo com que se compreende a relação entre imagem e literatura. Tomando como base um elemento simples – uma figura de quatro lados e de uma só cor –, chega-se à conclusão de que as três acepções apresentam três diferentes pontos de compreensão. O primeiro (relacionado ao termo “ilustração”) indicia a subordinação do elemento gráfico ao dito pelo elemento textual. Tal como o quadrilátero de Fludd, esta categoria compreende desde gráficos explicativos até ilustrações (de personagens, cenas etc.) presentes em diversas obras literárias. O segundo, em relativa consonância com os escritos de Octavio Paz, indicia uma experiência totalizante da imagem, que, por meio de sua relação com o entorno (“linguístico” ou “gráfico”), transcende a própria linguagem e retorna a ela carregada de significação. Os quadriláteros de Sterne e Ruffato podem ser abordados sob essa ótica, pois buscam recriar o que uma ilustração somente exprimiria. Já o terceiro ponto, que pode ser considerado como um desdobramento dos anteriores, refere-se à tentativa de instaurar o que Malevich chamou de “zero das formas”. Essa tentativa se deu, como já dito, mediante a interiorização do quadrilátero no corpo linguístico-conceitual, inserindo-o na discussão encenada pelos signos textuais, obrigando a imagem a significar em relação a si mesma. A imagem torna-se, enfim, o ponto zero da imagem, podendo-se inferir daí que os quadriláteros de Ruffato e Sterne estão a um ponto da *imagem*, e o de Fludd, a dois.

Entretela

Os ecos platônicos evocados pela última afirmativa do parágrafo anterior evidentemente carecem de qualquer rigor filosófico. No entanto, servem ao propósito de deslocar a sistematização que se ensaiou acima, ainda que sem descartá-la. Não se busca aqui fazer uma reflexão acerca do conceito platônico de mimese, mas sim evidenciar que, no contínuo composto pelos quadriláteros estudados, ainda permanece – mais ou menos camuflada – a concepção de um sentido imanente, uma “verdade” relativa à imagem e ao seu significado. Tanto o óbvio mecanismo de referenciação da ilustração (para algo “fora” da imagem) quanto a significação transcendente da imagem poética e imediatamente comunicante, que supera a linguagem somente para voltar a ela, apontam para um “além-de”, para um significado que reúne as multipolaridades da imagem (o “Uno”, segundo Paz). Inclusive a metassignificação da imagem de Barthelme, que aparentemente fugiria a esse mecanismo, apresenta a mesma lógica: apesar de ser considerada como o “ponto zero” em relação a seu entorno, se configura como uma *imagem* essencial e originária, ou seja, o “0” em uma cadeia “-2, -1, 0...”.

Esse processo não é estranho à teoria da literatura. Dentre os inúmeros estudiosos que abordaram o tema, encontra-se o brasileiro Haroldo de Campos, que, evocando Foucault, explicita com impressionante concisão o que se buscou demonstrar acima:

No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo. Este processo é descrito por Michel Foucault, que o caracteriza como o aparecimento da literatura, figura de compensação face à utopia de uma linguagem

totalmente transparente, tal como vigorava na “episteme” clássica. [...] Há nessa evolução uma tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte (1975, 150).

A passagem de Campos, como se pode notar, em muito se assemelha à afirmação de Octavio Paz que abre este artigo. A “crise da arte” aproxima-se perigosamente do “erro”, do “extravio” que o ensaísta mexicano detectou no pensamento ocidental. O perigo, entretanto, não é a desqualificação dos escritos de Campos ou Paz, mas sim a implosão do argumento a que se propôs este trabalho. Sugeriram-se deslocamentos e *ex-apropriações* e, no entanto, é insistente a recorrência à crise, ao extremo da lógica, ao impasse nunca resolvível entre a interpretação transcendente e o devir da *coisa em si*. Essa discussão, que esbarra na também recorrente questão da superação da metafísica, é demasiado extensa para ser abordada neste espaço. Porém, no tocante à imagem, diremos somente que uma superação, no sentido de abolição, do significado transcendente não parece possível. O que se ensaia aqui é uma constante retomada e distorção da sistematização triádica feita anteriormente. Em suma, apontar, no contínuo “-2, -1, 0...”, a possibilidade da sequência, em um termo inteiro (-2, -1, 0, 1...), mas sem se descuidar da crise que supostamente impede a própria existência da continuação. Daí adviria a primeira característica do termo entretela³: colocar-se entre o binarismo, entre o “0” e o “1”, sem se submeter ao campo de força

3 O vocábulo “entretela”, segundo o Dicionário Houaiss, apresenta três acepções: (1) “contraforte de muralha”, (2) “tela de reforço com que se reveste a tela de uma pintura” e (3) “tecido espesso que se mete entre a fazenda e o forro de uma roupa para encorpá-la; entreforro”. A reapropriação deste termo aqui não visa à criação de um novo conceito, mas uma espécie de *indecidível* (cf. Derrida: 2001, 49) que reúna os sentidos de entremeter, encorpar e sustentar, sem se ater, contudo, a nenhum deles.

de nenhum dos dois. Entre a imagem e a imagem mais seus adjetivos, entre o significante e o significado, entre a transcendência e a crise, entre o *a priori* e o *a posteriori*, entretela. Tomando emprestado o nome da primeira exposição suprematista, poder-se-ia dizer: entretela: 0.10, assim como 0.1221, 0.3455, 0.6666..., 0.199... etc.

Os elementos imagéticos com os quais se lidou até agora – quadriláteros de uma só cor – são relativamente simples, se comparados à complexidade dos “textos em imagens” de Valêncio Xavier. No âmbito da literatura brasileira, a obra do autor paulista talvez seja a que mais originalmente tratou a questão da imagem. O caráter heterogêneo da produção de Xavier e seu vínculo com a imagem apontam para uma constelação de possibilidades cujo *modus operandi* é o incessante teste de limites, limites estes prefixados pela tradição literária (e sua relação com o elemento pictórico) e pela própria capacidade cognitiva do leitor-espectador de seus livros. A esse propósito, Maria Salete Borba afirmou:

Não digamos que seja um “método”, mas a maneira como Valêncio Xavier lida com os materiais acaba por apagar possíveis fronteiras de uma simples “organização”. Se há alguma coleção, é uma coleção cujo critério é a falta de critérios. Não há começo, meio e/ou fim: há apenas a possibilidade de ter algo mais a somar (2009, 20).

A tese de Maria Salete Borba conclui que, em Xavier, “não temos, a rigor, imagem e texto como instâncias separadas, mas sim imagem e texto comportando-se como imagem, ou seja, como enunciação” (p. 205). Essa ambivalência, segundo a autora, põe em xeque a lógica binária ao operar um deslocamento de tempo, estando implícito um “entre tempos que advém da leitura da imagem” (p. 203). Todo esse mecanismo, ainda segundo Maria

Saete Borba, seria também a marcha de um paradoxo: a obra de Valêncio Xavier parte da constatação de um vazio para presentificar a si mesma como algo infinito.

À primeira vista, a noção de imagem como enunciação pressuporia o ponto zero de que tratamos anteriormente, em que a imagem se configuraria como imagem “pura”, ou mesmo imagem poética, recriação do expresso. Por outro lado, concluir que a obra de Xavier suspendeu completamente a lógica binária seria alçá-la a uma posição de solução filosófica, o que, a esta altura da história ocidental, não parece possível. Isso equivale a dizer que o impasse da obra valenciana pode ser resumido da seguinte maneira: ao multiplicar imagens, a obra pendula entre a multiplicação semântica (multiplicação de identidades) e o abandono da possibilidade de uma síntese de sentido, que é o fim último da relação dual entre significante e significado. Esse movimento pendular, cujo eixo, no entanto, nunca se entrevê, é também entretela.

Para melhor compreender esta última afirmação, faz-se necessário um breve parêntese. Jacques Derrida, em seu já citado *Posições*, propõe a substituição do conceito de signo pelo termo “rastros”:

Seja na ordem do discurso falado ou do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema (2001, 32).

Assim, não poderia haver uma “essência” do rastro, pois o que há são rastros de rastros: “nada, nem nos elementos nem no sistema, está jamais em qualquer lugar, simplesmente presente

ou simplesmente ausente. Não existem, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros” (p. 32). Com estas afirmações, o que se busca é “evitar a dupla possibilidade metafísica de presença e ausência, esta última não sendo outra coisa senão uma modificação da primeira”, como afirma Paulo Cesar Duque-Estrada, que conclui:

Mais concretamente, uma vez abolida a pretensão do significado transcendental, ou seja, a partir do reconhecimento de que tal significado não existe fora de um sistema de diferenças, a consequência disto, diz Derrida, é que tudo se tornou discurso, e isto quer dizer o seguinte: “A ausência do significado transcendental amplia infinitamente o domínio e o jogo da significação” (2002, 24-6).

Delineia-se, com esta breve explicação, contraposta ao que foi dito anteriormente, a noção de que estão em jogo duas concepções diferentes de abordagem, no rastro de todas as outras que as circundam. A obra de Valêncio Xavier, ao lidar com a imagem, lida também com essa gama de possibilidades de interpretação, ao passo que sabota a possibilidade de um comentário sólido acerca de sua natureza. Dessa forma se movimentam as imagens de Xavier: um pêndulo cujo ponto de apoio não se conhece, encarnando seu próprio mecanismo de paradoxos. Assim, vemos em *Rememorações da menina de rua morta nua* as três categorias abordadas na segunda parte deste trabalho, assim como o vislumbre da possibilidade da superação desse mesmo paradigma.

O livro é dividido em sete livros, um dos quais intitulado “Rememorações da menina de rua morta nua”. Este, espécie de colagem de elementos cujas referências são facilmente identificáveis (recortes de jornais, transcrições de entrevistas etc.), por esse mesmo motivo se torna conjugação de ilustração e imagem poética. A subordinação

das imagens ao texto serve ao propósito da “rremembrança”, isto é, uma investigação de origens, que encontra sua analogia máxima na escavação etimológica dos signos linguísticos utilizados, como “lembrar” e “menor”. Entretanto, essa mesma força de memória traz à tona a imagem da menina assassinada, cuja foto é apresentada duas vezes, no início e no fim da narrativa, fazendo com que sua morte não cesse de morrer. O texto guia a apreensão da imagem e a imagem transcende o texto. Portanto, a fotografia da menina torna-se presença da ausência e ausência da presença, sem que um engolfe o outro em seu campo de força.

Em determinado momento de “Mulheres em amores”, um processo diferente ocorre. Neste livro, as imagens de duas mulheres são representadas por seus órgãos sexuais, um em cada página, diagramadas de modo que, quando se vira a página, ambos estão em contato direto. Aqui, a imagem se consoma no ato de amor, inexprimível senão através desse mesmo contato físico-espacial. Esse mecanismo é mais do que simples recriação poética do ato sexual; assim como o quadrado de Barthelme, as imagens de ambas as mulheres, idênticas, operam uma significação em si, mas a transcendência da linguagem (e do objeto livro) ainda ocorre. Uma nova conjugação, portanto, se dá: imagem poética une-se ao vislumbre do ponto zero, da imagem “pura”.

Esses três processos já foram estudados neste trabalho. Além de sua conjugação em um só *corpo textual*, não haveria nada de novo a apontar na obra de Xavier. Entretanto, é também nessa conjugação que se deve penetrar, para melhor compreender o jogo de produção de sentido que os textos do autor encarnam. A interpenetração desenfreada de diferentes formas de guiar a cognição do leitor-espectador é uma das marcas de Xavier, e sobre elas se poderia levantar um sem-nú-

mero de questões. Seriam os livros de Valêncio Xavier obras abertas, no sentido do termo dado por Umberto Eco? As irremediáveis lacunas criadas pela relação entre elemento pictográfico e textual caberiam nas definições dadas pela Estética da Recepção para a fruição de uma obra de arte? Seria uma estruturação rizomática, no sentido proposto pela obra de Deleuze e Guattari? Essas, e as outras muitas questões, são por demais volumosas (em extensão e ruído) para serem abordadas no espaço deste trabalho, mas é a justa percepção desse volume que busca a obra de Valêncio Xavier. Um ruído entre visões, entre imagens – considerando, aqui, o arcabouço teórico também como um conjunto de imagens possíveis –, é essa sustentação, esse encorpar, entremeter (e intrrometer-se) que se configura como entretela. O vislumbre de possibilidades, também no âmbito da crítica literária, é um jogo entre imagens, ainda que muitas vezes se torne *trompe l'oeil*.

Pois a imagem, como possibilidade, tampouco pode ser dissociada da ilusão, ilusão de ótica, que será a inspiração para o salto que se seguirá. Uma última evocação se faz necessária, uma apropriação de Deleuze e Guattari: “A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte – um Veredicto, dizia Kafka” (1995, 13).

O veredicto-sentença de morte deste artigo acompanha o livro “Sete (7) o nome das coisas” de *Rememorações da menina de rua morta nua*. Um número a mais para o contínuo que aqui se ensaiou, mas muito além do “-2, -1, 0, [0.10, 0.23, 0.666... etc.] 1...” proposto. Neste livro, as concepções de imagens perdem sua validade, assim como anunciava a desenfreada conjugação de possibilidades de interpretação. Um vazio se impõe, engolfa inclusive a pertinência do comentarista de literatura. Essa entretela – entre a possibilidade e a

impossibilidade – é o que encorpa e sustenta a obra de Valêncio Xavier, desterritorializando todos os conceitos atirados sobre ela, que são rebatidos à força de um vazio, em que restam somente “a solidão, o negror da morte, E O NADA” (Xavier: 2006, 73, 75, 77). Esse peculiar nada, prenhe de imagens, é também entretela, ainda que em processo de autodesconstrução: “O Nome das coisas/ o *Nome*”, “uma história sem sentido/ de/ Valêncio Xavier” (2006, 61; grifo do autor). Entretela-Valêncio ruma para o sem sentido, sem que, entre tantos sentidos, isto seja erro ou extravio.

Referências

- BARTHELME, Donald. "The Explanation". In: *Forty Stories*. Londres: Penguin, 2005.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Florianópolis: UFSC, 2009, 227 páginas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0361-T.pdf> (acesso em 17 de junho de 2010).
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DELLEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, v. 2.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2002.
- MALEVICH, Kazimir. *Essays on Art*. V. 1, 1915-1928. Copenhague: Borgen, 1968.
- MARCADÉ, J. C. *Malevitch 1878-1978: actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Record, 2007.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin, 2003.
- XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.