

AS ARTES DA IMAGEM NOS TEXTOS CONTEMPORÂNEOS DE MARIA GABRIELA LLANSOL E GONÇALO M. TAVARES

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira*

1.

O título deste ensaio, como todo título, é uma carta de rumos. Começando pelo seu miolo, entendo o contemporâneo numa acepção particular como aquilo que desafia a compreensão, daí a escolha deste recorte cronológico em minhas pesquisas nos últimos anos. Sei, no entanto, que Bernardim Ribeiro e Camões são, em certo sentido, infinitamente contemporâneos. Na produção literária atual julgo encontrar algo que nos diz respeito mais de perto, na suposição de que lemos um texto produzido por um dos nossos contemporâneos. O tempo compartilhado é uma primeira aliança que fazemos com a obra, não somente porque pressupomos alguma identificação mais íntima, mas porque estamos estupefactos diante da nossa época a pedir respostas. Ainda que a matéria diegética revise o passado, pregamos o olho na condução daquele que narra, ávidos de pensamentos que nos orientem, sedentos de representações de homens do tempo presente. Além disso, autores contemporâneos se sentem impelidos a desbravar novas terras, dispondo-se a acolher imagens que provocam estranhamento. Tendem a desobedecer normas e padrões, equilibrando-se na corda bamba entre o conhecido e o desconhecido.

Tanto Maria Gabriela Llansol quanto Gonçalo M. Tavares se inscrevem neste escopo, o que explica a tentação de aproximá-los nesta reflexão a partir de recortes de *O Livro das comunidades* (1977)¹ e de *O Senhor Valéry* (2002) respectivamente. Seus estilos são distintos, mas algo os aproxima: talvez o modo como se portam diante da imagem em suas obras. A nossa perplexidade não decorre apenas da imagética inusual, mas do fato de nos colocarem permanentemente à beira de um sentido sempre por

* Professora Associada da Universidade Federal fluminense – UFF.

¹ Em *O Livro das comunidades* há várias figuras tomadas à história que participam de uma revisitação ao passado cruel europeu, a saber o massacre da batalha de Frankenhausem (1490-1525) e a decapitação do seu chefe Tomás Münster que se insurgiu contra a Igreja. Depois de um prólogo que marca a virada da escrita da autora a partir desta obra, a narrativa percorre 25 (ou 26) unidades ou “Lugares”, sob a mão de narradores alternados, com destaque para a figura maternal de Ana de Peñalosa ao lado de outras figuras históricas (João da Cruz, Ana de Jesus, Copérnico, Giordano Bruno, Fridrich Nietzsche, Mestre Eckart e seu discípulo Suso) e de figuras inventadas pela autora (Coração de Urso, cavalo Pégaso, cadela Maya), que interagem, como uma “comunidade” em “devir como simultaneidade”(cf. Llansol, 1998, p.132) em direção à “densidade da Restante Vida” (Llansol, 1977, p. 10).

fazer. O leitor fica não somente diante da ambiguidade, como disseram Blanchot e outros teóricos, mas da poesia em seu sentido exato e etimológico: “de *poiein*, fazer” (Nancy, 2005, p.17). Diria que eles não apenas transfiguram o real, mas também põem o real sob suspeita, em direção a outras possibilidades da narrativa.

Não pretendo rever a obra e o percurso dos dois autores. Tampouco resenharei as duas obras de onde saíram os fragmentos ou capítulos adiante comentados. Se meu propósito é observar a imagem, devo me estender um pouco sobre o conceito aqui adotado a partir de um grupo de pensadores afins de distintas épocas.

Geralmente pensa-se a imagem como aquilo que se pode agregar ao imaginário, palavra esta que incorpora o próprio termo imagem. Como uma função humana, o imaginário pertenceria à ordem da mente pela qual passa, seja como lugar de acolhimento, seja como função agenciadora da imagem. Mas dizer que a mente acolhe ou agencia a imagem não nos esclarece sobre a sua natureza. De saída convém lembrar que a imagem não se reduz à pura visualidade, embora o pensamento ocidental tenha privilegiado este sentido corporal humano. A escrita é um dos lugares habitados pelo imaginário, embora aí também as imagens não estejam definitivamente fixadas e em estado de abertura e instabilidade tanto quanto as imagens visuais. Como origem ou unidade mínima da representação, a imagem preserva a sua afinidade com a matéria (caótica ou “delirante”, como lhe chamou Deleuze) que se torna energia a percorrer os corpos. Os poetas conhecem este processo, como mostra Herberto Helder nessa obra singular que é *Photomaton & Voz* – uma “prosa quebrada com aparências poemáticas” –, quando diz que da natureza decorre a intensidade, espécie de “feixe de energia” (...) “que se passa como mundo, /a força de uma acção **no imaginário.**” (Helder, 2006, p.130-1; grifo meu).

Deixo de lado o sentido platônico e aristotélico de imagem, que a faz secundária e dependente do objeto que lhe seria anterior. E se abandono a concepção substancialista, devo encarar o desenho de um objeto ou qualquer grafismo humano como o acesso das coisas à fenomenalidade naquilo que mostra, não a coisa, mas a sua ausência, a aparência de um vazio. Como diz Kant, só conhecemos os fenômenos, não as coisas em si (*noeme* ou *noumene*), que são incognoscíveis porque estão além da experiência. Contudo, podemos conhecer o modo como as coisas nos aparecem (*fenomene*), posto que o modo do seu aparecimento não dependerá só delas, mas também de nós. Desse modo, a imagem anuncia uma distinção entre a ordem dos fenômenos e a ordem dos noumenos, ou entre o dado da experiência e o desconhecido.

O essencial da imagem não é que ela imita a coisa, mas sim que “nela, é a retirada da coisa que se anuncia, ela não produz senão um efeito de ausência” (Lavaud, 199, p. 17). Como afirma Blanchot, é a “coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida (...)” (1987, p. 257). Mesmo a fotografia (que para Barthes é a testemunha de que algo aconteceu), assinala o vazio da coisa (cf. as falsas fotos do artista Keith Cottingham²), o que nos leva a pensar na

² Em 1992, na série de seus *Fictitious Portraits*, Keith Cottingham *destabilizou a representação fotográfica*.

nossa era virtual, que mistifica o processo de ausentificação do objeto pela produção de falsos fenômenos.

Em certo sentido, a imagem (mental ou visual, já que em princípio obedece às mesmas leis) é um produto relativamente “pobre”, como afirmou Sartre, em comparação com a percepção, que é superabundante, feita “por uma reserva inesgotável de matéria”³. A imagem é um corte / recorte de percepção, ou seja, é um signo (cf. etimologia de signo como “corte”⁴) que pertence a uma vivência de “qualidade de sensação” ou “primeiridade”, segundo Peirce⁵, por preservar traços da percepção exuberante e excessiva que experimentamos. Isto se relaciona ao pensamento de David Hume (século XVIII) que faz repousar a ontologia sobre a experiência humana construída sobre *impressões fortes* e por *ideias* ou *imagens* mais fracas⁶ que se lhe seguem.

Se a representação como apreensão do mundo é um procedimento humano incontornável, resta pensar que o mundo exterior de onde brotam as impressões pode nos chegar de modo pré-codificado. A imagem da arte provém de impressões não totalmente codificadas, daí a originalidade, a novidade, a inocência que atravessa a poesia. Na verdade a realidade, o mundo e tudo que julgamos existir, só existe no discurso, o que demonstra que a dicotomia real *versus* imaginário é uma falsa questão. Barthes já nos havia ensinado que tudo é imaginário, embora com efeito de realidade⁷. Com tais asserções busco articular a potência da *imagem* na ideoscopia de Peirce à *ideialimagem* na ontologia empirista de Hume. Em ambas fica patente o lugar do corpo como base da subjetividade humana que, em princípio, se abre às impressões fortes, à natureza ou à matéria, dando-lhes forma ou articulação. Na verdade, quando dizemos que um texto escapa à representação do mundo, queremos dizer que escapa a uma **certa** representação codificada do mundo, pois ele mantém o frescor, mas igualmente a obscuridade daquilo que, como natureza delirante da matéria ou do devir, ainda não foi nomeado.

Não resta dúvida de que Llansol e Tavares são produtores de textos que fogem à representação tradicional da prosa narrativa e ultrapassam o falso dualismo que opõe o real vs. irreal / ficcional / imaginário. A teoria literária tem se esforçado para definir estes dois campos, mas, a rigor, o que existe no mundo é matéria e corpo, daí advindo

³ Sartre diz que uma imagem da coisa não pode ser nunca a coisa. A imagem é “une certaine façon qui a l’objet de paraître à la conscience, ou, si l’on préfère, une certaine façon qu’ a la conscience de se donner un objet.” (Sartre, 1940, p. 17).

⁴ A etimologia de signo vem do grego *secnon*, raiz do verbo “cortar”, “extrair uma parte de” que o refere “a uma coisa maior da qual foi extraído” (Pignatari, 1968, p. 25).

⁵ Para Peirce, a “qualidade de sensação” ou “qualidade do sentir” pertence à categoria da “Primeiridade”, que “é o modo de ser daquilo que é positivamente e sem referência a outra coisa” (1974, p. 119) por exemplo, uma cor, o vermelho, que é “apenas uma possibilidade positiva peculiar, sem relação com outra coisa” (idem, p. 120).

⁶ “*Impressions*, therefore, are our lively and strong perceptions; *ideas* are the fainter and weaker. (Hume, s.d, s.l. p.46)

⁷ No artigo “O efeito de real”, Barthes estuda a desintegração do signo “na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da ‘representação’”. In: *Literatura e Semiologia*, Petrópolis: Vozes, 1972, p. 44.

todo o resto, inclusive a nossa subjetividade. E, com estes poucos elementos, temos de entender a literariedade...

Apesar dos autores acolherem imagens/ideias isoladamente reconhecíveis no mundo (por exemplo, a chuva, um chapéu, um porco, um peixe), a montagem textual instala a estranheza que perverte a ordem da narrativa “realista” quanto aos personagens, ao narrador, ao espaço e ao tempo. Embora mantenham a forma de prosa, os textos são poemáticos, considerando-se a noção defendida por Nancy como algo que supõe sempre um sentido por fazer: “Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso **de** sentido” (Nancy, 2005, p. 12; grifo meu). Estes textos recusam uma identificação “com qualquer gênero ou modo poético” (Nancy, 2005, p. 13) “para determinar incessantemente uma outra, uma nova exactidão” (Nancy, 2005, p. 14), sempre de novo necessária. Estando a serviço da linguagem, articulam “sentido, partindo do princípio que não existe sentido senão numa articulação” (Nancy, 2005, p. 17), o que lembra o llansoliano conselho: “Dobra a tua língua, articula” (Llansol, 1998, p. 8).

2.

Mais do que *Jerusalém*, premiado em 2005, o também laureado *O Senhor Valéry* causa perplexidade. Em princípio, ele nos acena falsamente para a figura do poeta francês. Que pequeno grande livro é este? Na minha biblioteca mental não encontrei nada que se lhe assemelhasse, mas, para dizer alguma coisa, lembrou-me a literatura voltada ao público infantil pelo padrão fabular e pela linguagem aparentemente acessível. Leia-mos o capítulo intitulado “O espirro”.

O Senhor Valéry tinha medo da chuva.

Durante anos treinou a sua rapidez a esquivar-se da água que caía do céu. Ficou um especialista.

Ele dizia: É assim que eu fujo da chuva.

E desenhava, representando-se a si próprio como uma seta



– No fim – orgulhava-se o senhor Valéry – cá estou eu, seco e sem guarda-chuva. Detesto objectos feios – dizia ele.

Um dia, porém, por acidente, uma senhora que fazia limpeza no passeio atirou um balde cheio d'água para a rua no preciso momento em que o senhor Valéry passava.

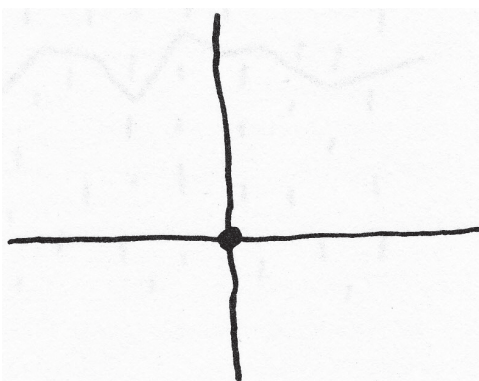
Completamente encharcado, o senhor Valéry explicou

– Eu estava a olhar o céu quando tudo aconteceu.

E acrescentou ainda:

– Se a vertical se une à horizontal existe sempre um ponto que é capturado.

E depois desenhou



– Esse ponto – murmurou o senhor Valéry, ainda a pingar do cabelo – esse ponto fui eu.

– O Destino – disse, por fim, o senhor Valéry – isso é o que desconheço o que seja.

E terminou com um forte espirro.

(Tavares, 2006, p. 19-21)

Como se observa, qualquer criança pode ler e entender este texto na sua simplicidade verossímil, embora não alcance a gama de acessos de sentido oferecidos pela narrativa de uma experiência prosaica de um homem que pretende safar-se dos efeitos desagradáveis da natureza, para não ser atingido pela água. À exceção do substantivo abstrato “Destino”, não há nenhum termo que ofereça dificuldade de entendimento. Por sua vez, a sintaxe linear em prosa não compromete a compreensão, como costuma acontecer em textos de poesia. Morfologicamente e semanticamente o texto é facilmente legível e até ajudado (enganosamente) pelas ilustrações gráficas. Não encontramos metáforas, metonímias, figuras de linguagem ou remissões intertextuais eruditas que obstam por vezes o entendimento do leitor. No entanto, há uma dificuldade no texto. Onde ela reside?

Ao falar de poesia como certa qualidade que não se confunde com o gênero poesia, Nancy diz que ela “faz a facilidade do difícil do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede” (Nancy, 2005, p. 11). Mas isso não significa que ela seja removida. “O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz.” (Nancy, 2005, p. 11). O que é este difícil? Nancy responde que é o que está por fazer e que “Todo o *fazer* se concentra no fazer do poema, como se o poema fizesse tudo o que pode ser feito” (Nancy, 2005, p. 17), como expressa a etimologia do termo *poien*. Mas o que é o

fazer? Responde Nancy: “É por no ser. (...) O poema é a coisa feita do próprio fazer” (Nancy, 2005, p. 18). E essa coisa que é feita e desfeita “é o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. (...) “é um sentido sempre por fazer” (Nancy, 2005, p. 10). Ou ainda “Quando dizer é fazer, e quando fazer é dizer” (Nancy, 2005, p. 19) pois (...) “Poesia, é fazer tudo falar” (Nancy, 2005, p. 19). Apesar deste aparente tautologismo do crítico, concluímos que a poesia é difícil porque ela é o seu próprio fazer e dizer, como algo que escapa e se presentifica ininterruptamente, sempre se fazendo no seu ser: “que é o acesso ao sentido” (Nancy, 2005, p. 19).

Como se dá o acesso ao sentido no microconto de Tavares? Em princípio o caráter visual do fenômeno se manifesta por toda a mancha do livro, englobando palavras, ilustrações e mesmo o espaço branco. Os desenhos se articulam a duas situações dramáticas: o sucesso e o insucesso da personagem diante do evento que o atinge (o balde d’água) ou que lhe pode atingir (a água da chuva). Se, diante de eventos relativamente previsíveis (a chuva), a ciência do Senhor Valéry encontra alguma forma de escapar, já diante da imprevisibilidade total (o balde d’água), a sua receita anterior não funciona. O que lhe resta? Encontrar uma palavra que parece consolá-lo frente ao iminente resfriado que o acomete: a imagem-palavra Destino. Na primeira situação, o seu desenho, predominantemente icônico (pois se **assemelha** ao cair da chuva), pretende representar o evento; e a seta que o atravessa é introduzida para indiciar o percurso do Senhor Valéry ao safar-se da chuva, sendo, portanto, um elemento predominantemente metonímico (pois os traços são contíguos aos seus supostos passos de fuga). O desenho seguinte é em parte indicial e em parte simbólico ou convencional, ao tentar representar o outro acontecimento causado pelo encontro inevitável de duas retas (índice contíguo ao movimento “horizontal” do Senhor Valéry pela calçada e do movimento “vertical” da água que atravessa o caminho do senhor Valéry). O cruzamento das retas simboliza o lugar do senhor Valéry: “– Esse ponto – murmurou o senhor Valéry, ainda a pingar do cabelo – esse ponto fui eu.” (Tavares, 2006, p. 20)

Da leitura do conto podemos esperar três surpresas e risadas em sequência: a primeira, diante do desenho (signo quase-ícone⁸) equivalente à *imagem* da chuva; a segunda, diante do desenho equivalente ao *diagrama* do encontro entre os eventos simultâneos sob a forma de cruzamento das duas linhas; e a terceira, diante do espirro do personagem. Em princípio os três elementos se equivalem quanto às suas posições na narrativa. No entanto, os dois primeiros são representações visuais e o espirro é uma representação verbal. Outra diferença a considerar é que este último é um efeito corporal involuntário da personagem, apresentado pelo narrador, enquanto os desenhos são produções voluntárias e ativas do senhor Valéry.

⁸ Quase-ícone ou hipó-ícone é a expressão de Peirce para os signos artísticos que se dividem em Imagem, Diagrama e Metáfora. Apesar de distanciados do real, trata-se de um quase-ícone porque mantém forte analogia com o mundo real. A imagem participa de qualidades simples; o Diagrama representa algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes; a Metáfora representa um paralelismo com alguma outra coisa. (Cf. Piglatari, 1974, p. 27)

Como nos ensina Bergson, o riso denota uma reação natural à estranheza ou bizarrice dos fatos, além de comportar um julgamento de valor do outro (leitor / receptor). Se no primeiro momento o riso põe à mostra a ingenuidade do Senhor Valéry ao supor que evita o efeito de fenômenos naturais ao se auto-representar como uma seta atravessando incólume a chuva, no segundo caso o riso decorre, não só do balde de água sobre ele, mas da forma racionalizada com que explica o evento fortuito acontecido para além do seu controle. As atitudes do senhor Valéry põem em ação um tipo de cômico calcado num exagero de caráter, seja o orgulho (“No fim – orgulhava-se o senhor Valéry – cá estou eu, seco e sem guarda-chuva” (Tavares, 2006, p. 20), seja a vaidade implícita na “superação” racionalizante por meio do diagrama e sua explicação: “(...) existe sempre um ponto que é capturado. (...) esse ponto fui eu.” (Tavares, 2006, p. 20-21). No final rimos do espirro, que é uma manifestação evidente da debilidade (negada) do senhor Valéry que, à sua revelia, “fala” mais alto e desmonta a sua empáfia.

Todas as marcas gráficas que se estampam na folha do papel sob nossos olhos não se assemelham ao real (lembremo-nos do célebre “Isto não é um cachimbo”, discutido por Foucault⁹). Se a realidade está afastada daqui, tudo que aqui se põe, se faz e se diz, é parte da imaginação, é tecido imagético, ou seja, é composto de representantes moleculares e molares, que demandam um exame mais acurado, sejam eles ícones (*imagem*), índices (*diagrama*) ou símbolos (*metáfora*). Para Peirce, a arte trabalha com desdobramentos do ícone – os quase-ícones – que identificamos nos desenhos ou nas palavras “Valéry” ou “Destino”, e mesmo em frases como “O Senhor Valéry tinha medo da chuva”. O teor icônico do signo artístico, que está mais manifesto ou aberto (*overt*) em relação ao seu Objeto, liga-se ao caráter vivo da verdade, para além do poder do índice ou do símbolo. Por exemplo, a sintaxe articuladora de palavras na frase é um índice iconizado (ou *diagrama*) invisível como acesso a sentido.

É impossível separar os desenhos (*imagens* ou *diagramas*) dos símbolos linguísticos (*metáforas*), todos de tal modo articulados com o texto, que se continuam e se contaminam na mesma clave de possibilidades de acesso a sentido. Este é um procedimento diferente do que chamamos *ilustração*, em que imagens ilustram textos. Também difere da *ekfrasis*, que trata da representação / descrição verbal de uma obra de arte visual, real ou imaginada. Tal como vemos na “prosa” de Tavares, o trabalho imagético é comum entre os poetas ao suplantarem a dicotomia verbal/visual, de que é exemplar a obra de Luiza Neto Jorge que os aproxima sem hierarquizá-los, e sem fazer de um o suplemento de outro¹⁰.

⁹ Cf. Foucault, Michel. “Isto não é um cachimbo”. *Ditos & Escritos*. v. 3. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 247-263.

¹⁰ Num artigo sobre as imagens na poesia de Luiza Neto Jorge, Ana Sofia Ganho afirma: “Um dos grandes méritos da poesia de Luiza Neto Jorge reside pois na tentativa de superar a tradicional oposição verbo/imagem. Fã-lo, ao recusar tratar essas imagens como se fossem silenciosas ou mudas. Consegue-o ainda quando não esgota a imagem na palavra, criando, em forma de comentário, outras imagens com palavras suas. (...) E para voltar ao ponto de partida da minha reflexão, a «geografia literária» vem assim mostrar que imagem e verbo não

O conceito de *visuel* de Didi-Huberman pode facilitar a compreensão do processo imagético na arte. Segundo a perspectiva pós-estruturalista, todo signo faz um trabalho negativo, mostrando a ausência do objeto muito mais do que o objeto. Se nos fixarmos no conceito peirceano de *imagem* como o signo hipoicônico (ou quase ícone) que na arte mais preserva as *impressões* (cf. Hume) de um corpo, vale dizer da natureza incontrolada desse corpo, podemos entender a pertinência do *visuel* da arte como um “aquém” (*en-deça*) da representação. Para Didi-Huberman, a imagem (e aqui agrego a concepção ampla de Hume e a concepção refinada de Peirce) é a irrupção de um novo modo de visibilidade que rasga e rompe (*déchire*) o horizonte normal do olhar, revertendo as categorias canônicas da representação. Os poetas sabem que conseguem fixar, no máximo, um fulgor decorrente de uma fricção, cujos vestígios se conservam no traço imagético (visual ou não), abrindo acesso de sentido. O *visuel*, segundo Huberman, não é o visível nem o invisível, mas “aquilo que dentro da imagem, manifesta a gênese da visibilidade no seio do visível, a abertura a um aquém da objetividade, lá onde se elabora virtualmente o fenomenal” (Lavayd, p. 188). Por isso associo, no atual estágio desta pesquisa, o conceito de *visuel* à noção de imagem em Peirce (hipoícone de qualidades simples) e a Hume (impressão esmaecida).

Podemos aceder a uma orla de sentido para além do riso, ultrapassando a crueza deste comportamento reativo que tem sido estudado pela filosofia. No abscondito do cômico mora a tragédia, talvez a fragilidade inerente ao humano diante do mundo a que ele só acede por meio de um terceiro, o *representamen*¹¹. E a partir desta perspectiva o conto ganha uma espessura resultante de cada signo que o compõe e da montagem que os combina entre si.

Ao final da leitura, formamos uma imagem da personagem produzida pelas palavras do narrador e da própria personagem, e pelos desenhos que, como as palavras, lhe dizem respeito, todos tramados pela *voz narrativa*.¹² Esta *imagem* do senhor Valéry, é preciso insistir, não se restringe à personagem senhor Valéry, como parece insinuar o conjunto de signos aqui arregimentados. Se formos um pouco adiante, vemos que o tema do microconto é a própria representação colocada sob suspeita e jocosamente criticada numa mescla entre acidez e compaixão. Ora, toda representação é uma cren-

pertencem a universos tão antagônicos, que uma imagem se lê, tal como um texto se vê, sem que um deva ser reduzido por isso a um suplemento da plenitude do outro.” (Ganho, Ana Sofia (Universidade da Califórnia). “Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto” in: http://www.geocities.ws/ail_br/luizanetojorgeekphrasisiconotexto.htm, acessado em 26.08.2013.)

¹¹ *Representamen* é o termo usado por Peirce em seus estudos para significar “signo geral, ou *símbolo*, *índice* e ícone.” (Peirce, 1974, p. 33)

¹² Aplico aqui o conceito blanchotiano de “voz narrativa” que não se confunde com o narrador ou com qualquer voz de personagens. Trata-se de uma voz fantasmática que esta fora do texto, mas que não se superpõe à voz autoral. Diz Blanchot: “La voix narrative est neutre. (...) sans existence proper, ne parlant de nulle part, en suspens dans le tour du récit (...) elle est radicalement extérieure, elle vient de l’extériorité meme, ce qui est l’énigme propre du langage en l’écriture.” (Blanchot, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 565.)

ça que põe em cheque a nossa razão superior: a realidade não existe, ou só existe em sua negatividade, como representação. Em termos mais melancólicos, “a história só existe na história”, diz uma personagem de Wim Wenders em *O Estado das Coisas* (1982). Tal como o senhor Valéry, fazemos mil esforços para dar sentido ao mundo e aos acontecimentos: “O senhor Valéry somos nós!”. Por fim, vale lembrar os constantes esforços do poeta Paul Valéry (1871-1945) para entender a arte, a estética e a relação da poesia com o homem e o mundo.

3.

Volto-me agora para o texto de Maria Gabriela Llansol, cuja escrita não percorre os caminhos do riso ou da paródia, mas anda à procura permanente de *le distinct*¹³ nas imagens que cria. A autora narra do mesmo ponto de vista de Tavares, consciente de que as imagens da escrita não espelham o mundo, mas antes se articulam para fazer/dizer um acesso de sentido. Leiamos o Lugar 19 do *Livro das comunidades*, em que Ana de Peñalosa se extasia diante do peixe Suso, nome do discípulo de Mestre Eckart, o herético sermoneiro medieval.

Lugar 19 –

Para fazer-lhe companhia nas longas noites em que não vinham vê-la, Ana de Peñalosa adoptou um peixe de cor vermelha e rosa avermelhado que refazia vários caminhos na água, já tomado pelo espírito de desposseção em face de tudo capaz de perturbar a sua serenidade. Ana de Peñalosa deu-lhe o nome de “peixe rosa-avermelhado” ou Suso. Examinava-o com atenção durante horas esquecidas: as escamas, o rosa e o vermelho. Quando tinha passado muito tempo a observá-lo e ao seu itinerário, viu o começo de um traçado sair da sua cauda, como pérolas. Como o começo de uma escrita, pensou. Mas a escrita não se deixa caracterizar por uma só comparação. Era isto que estava escrito e que rapidamente se apagou: quando, há tantas noites, cheguei a esta casa, encontrei uma tumba coberta de salvas e de outras plantas; aqui jaz o amigo de um homem. Em torno da pedra, havia uma grande extensão de erva. Eckhart não conhecera Ana de Peñalosa. Mas Ana de Peñalosa conhecera-o na noite em que a bordar junto do peixe Suso vira os seus sermões penetrarem na água gota a gota e escreverem-se nas ondulações do aquário. Fora uma escrita ritmada, conduzida pelo peixe e pela evolução das conchas: todos os seres vivos são nada puros. (Llansol, 1977, p. 69)

O que faz Llansol em *O livro das comunidades*, obra que inicia seu novo projeto de escrita? Trata-se de um texto obscuro que oferece resistência e dificuldade, tal como a poesia. No entanto, tal como o conto de Tavares, é uma narrativa aparentemente normal, de sintaxe regular, com predominância da parataxe, a lembrar o modelo bíblico. Obedece aos preceitos da morfologia e da lexicologia da língua portuguesa. Há a narração de eventos com personagens atípicas, às quais Llansol denomina *figuras*. No

¹³ Jean-Luc Nancy assim se pronuncia sobre esta categoria: “Il est ce qu’on ne peut pas toucher (ou seulement d’un toucher sans contact).” (Nancy, 2003, p. 12)

entanto, o tempo ganha uma outra dimensão, a ponto de o espaço se tornar metáfora do tempo como simultaneidade infinita. Longe de se enquadrar nos gêneros ou subgêneros catalogados por Todorov – maravilhoso, estranho ou fantástico –, o livro não se reduz ao modelo da escrita dadaísta ou surrealista. Também não funciona como fábula (não há tom pedagógico), nem como metáfora de algo (não se compara a nada visto) e nem como alegoria (não se explica segundo um quadro de valores pré-estabelecido¹⁴). Não é prosa poética, muito menos poesia em prosa¹⁵. O fluxo narrativo é forte, mas as imagens disparatam, como na poesia. Nesse seu novo projeto de escrita, Llansol conta uma história de forma diferente “Para que o romance não morra” (Llansol, 1994, p. 116-123), abdicando do desejo de representação realista, mas não do acesso de sentido.

Assim como Gonçalo dialoga com seus amigos em *O Bairro*, Llansol mantém um canal aberto com seus afins de linhagem, transportando-os para uma história de três estágios na Trilogia de Rebeldes. Tal como o senhor Valéry de Tavares em relação ao poeta francês, também estão as figuras de Llansol – Ana de Peñalosa, João da Cruz, Eckart, o peixe Suso, Müntzer, Nietzsche e outras – numa relação não mimética com os vultos históricos que indiciam. Sabemos de antemão que as vidas dos autores do passado repousam nos textos que produziram e que só assim apresentam existência captável e discutível. Como seres textuais que habitam as fimbrias da escrita, são como signos ou símbolos, como disse Peirce, transportados a outros textos e tempos. A partir da leitura de suas obras, tal como provam os registros biobibliográficos de Llansol, esses nomes ganharam uma nova vida em sua textualidade, realizando nela alguma potência que lhes foi negada em seu tempo próprio. Llansol lhes abre outros acessos de sentido, fazendo e dizendo o que faz e diz a poesia: exação, demanda de acréscimo de sentido.

Na escrita de Llansol não há humor, mas fulgor. No Lugar 19, as imagens se sucedem em duas sequências. Entre ambas há uma ausência ou invisibilidade a cintilar, que anuncia a morte, como o *punctum* do fotograma estudado por Barthes¹⁶. Ana de Peñalosa adota um peixe escarlate, cuja cor “vermelha e rosa avermelhado” resplandece como uma simples qualidade de sensação, alternando-se entre os dois tons. É um peixe despossuído, livre, cujo percurso na obra **escreve** algo, “como pérolas”. Esta escrita é espontaneamente, mas não banalmente, produzida pelo corpo do peixe em movimento e sua preciosidade merece muito mais do que a metáfora. Por isso esta frase: “Mas a escrita não se deixa caracterizar por uma só comparação.” A escrita vai além disso, ao tocar o *distinto* (cf. Nancy) e por vezes se confunde com o sagrado ou o sublime. Nessas primeiras linhas do Lugar 19, o texto menciona (e indicia) o contato que teve Ana de Peñalosa (duplo de Llansol) com a obra de Henrique Suso, místico e sermonista

¹⁴ Talvez pudéssemos aproximá-lo da alegoria moderna benjaminiana, o que demanda uma outra investigação.

¹⁵ Apesar das diferenças entre si, este livro de Llansol se aproxima, no tocante à forma, de obras igualmente inclassificáveis como *Igitur*, de Mallarmé, *Anabase*, de Saint-John Perse, *Iluminações* ou *Uma temporada no inferno* de Rimbaud.

¹⁶ “A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum* (...) que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 2009, p. 35)

medieval. No entanto, esta escrita pode ser a homenagem do discípulo ao mestre Eckhart, que lhe antecedeu.

Na segunda metade, os sermões deste último chegam ao conhecimento da beguina quando “a bordar junto do peixe Suso vira os seus sermões penetrarem a água gota a gota e escreverem-se nas ondulações do aquário”. Nos dois casos, a escrita produzida é vibratogênica, nascida de um movimento que também pertence à água, “conduzida pelo peixe e pela evolução das conchas”. Entre as duas sequências há um enigmático enunciado de Ana de Peñalosa diante de “uma tumba coberta de salvas e de outras plantas”, o que cria um efeito disjuntor entre a iconização da morte (“tumba”) e a iconização da vida (“salva”), planta curativa cujo nome latino significa “curar”. Desta disjunção resulta uma nova obscuridade: “aqui jaz o amigo de um homem”. Que amigo é este? Que homem é este? Ao final do Lugar 19, uma afirmação se conecta à imagem paradoxal da tumba/salva: “todos os seres vivos são nada puro”, fazendo coincidir nos seres, e nos homens, o tudo (“vivos”) e o nada (mortos). A frase final é um resumo do texto, uma conclusão ou uma verdade que aponta para o ser e para a sua ação viva no mundo. Se o homem é um símbolo, como disse Peirce¹⁷, a sua ação no mundo é puro nada, por ser pura representação, ilusão. A frase final é, portanto, um signo icônico da própria representação: alternância, intervalo, aparição/desaparição, sentido escrito/sentido apagado, vida/morte. No entanto a riqueza, o esplendor, a ousadia, a cor, e a profundidade que emanam destas imagens nos levam ao que existe de “elevado, de tocante, numa obra de arte” como disse Littré por meio de Nancy. (Nancy, 2005, p. 10)

5.

O que posso concluir desta aventura comparativa? Em primeiro lugar, são estilos bem distintos, o primeiro de tom irônico, o segundo, de tom oracular, mas ambos inauguradores de uma língua menor ou gagueira que resiste ao modelo tradicional da narrativa, estando os sentidos sempre por fazer. Ambos acolhem o trágico em seus interstícios. Antes de dizer que se aproximam da poesia, há que se afirmar que são poesia no sentido aqui trabalhado. No gabinete de produção desta escrita há um corpo (o do autor empírico) que arrisca a sua unidade e se abre a uma visão plurívoca de mundo. Deixa-se tocar pelo devir e pelo acaso; acolhe impressões, arregimenta imagens, articula montagens em linguagem. De tudo isso surge uma textualidade imagética que cria realidades aparentemente estranhas, mas não absurdas, porque se distinguem dos esquematismos do pensamento cumulativo, lógico e linear.

¹⁷ Pignatari recupera os apontamentos de Peirce sobre este assunto (Collected Papers, Harvard, v. 2, § 538 e v. 7 §582): “(...) todo pensamento é um signo”; “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – é que ele é um símbolo” (Pignatari, 1974, p. 36)

A vivacidade que habita as imagens (em menor intensidade os diagramas e as metáforas) decorre da proximidade ou analogia com a matéria/natureza, sempre a escapar de uma ortopedia semântica. Elas anunciam o paradoxo da condição humana, qual seja o de precisar morrer para se auto-criar e criar o mundo. É uma escrita que põe a nu a relação entre vida e morte, o que resulta numa alta tensão que nos atira para um fora de nós, simultaneamente aliviante e trágico: “todos os seres vivos são nada puro”. De onde procede a eficácia da arte para os homens. Ao fim e ao cabo, ambos são metatextos, tumbas salvíficas onde “jaz o amigo de um homem”: o texto?

Resumo: O trabalho examina comparativamente a narrativa contemporânea de Maria Gabriela Llansol e de Gonçalo M. Tavares, discutindo a imagem como parte integrante do texto a exigir do leitor um sentido sempre por fazer. Nos dois autores observa-se a economia imagética que instabiliza a dicotomia legível/visível, com destaque para o processo que reverte o olhar entre o sujeito e a coisa, pontuando relações entre o eu e o real. Para tal, serão revistos alguns conceitos de imagem segundo o pensamento de Hume, Peirce e Didi-Huberman, assim como a noção de poesia de Nancy. São tomados como *corpus* o capítulo “O espirro” de *O Senhor Valéry* (2002) de Gonçalo M. Tavares e o Lugar 19 de *O livro das comunidades* (1977) de Maria Gabriela Llansol.

Palavras-chave: imagem, sentido, representação, Llansol, Tavares

Abstract: *The paper examines and compares the contemporary novels of Llansol and Tavares, by discussing about the image as part of the text that asks always a meaning to do. In both writers we observe a frame of images that makes instable the pair legible and visible, with emphasis to the rollbacks between the I and the thing, by marking relations between the I and the reality. So, we will review some image's concepts in accord with Hume, Peirce, Didi-Huberman and the notion of poetry by Nancy. We will examine some parts of O Senhor Valéry (2002) of Gonçalo M. Tavares and O livro das comunidades (1977) of Maria Gabriela Llansol.*

Keywords: *image, meaning, representation, Llansol, Tavares*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- DIDI-HÜBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUME, David. *Resumo de um tratado da natureza humana*. Trad. Rachel Gutiérrez e José Sotero Caio. Editora Parapaula, s.d, s.l.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- . *Lisboaleipzig 1*; o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.
- . *Um falcão no punho*. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003

- _____. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. In: *Pensadores*, v. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 7-192.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. NRF-Gallimard, 1940.
- TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2006.