

FIGURAS FULGURANTES: A GEOMETRIZAÇÃO DO ESPAÇO LLANSOL “FULGURANTE” FIGURE: THE GEOMETRY OF LLANSOL’S SPACE

Karina Marize Vitagliano¹

kavitagliano@yahoo.com.br

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri²

piteri@ibilce.unesp.br

RESUMO: *Os pregos na erva* (1962), primeiro livro de Maria Gabriela Llansol, apresenta-nos diversas texturas e desenhos que rompem com as linhas divisórias dos espaços textual e pictórico devido ao processo de figurativização que entremeia e colore com palavras o universo literário. Os contos inseridos nessa obra são pautados por um mínimo de ações que sepultam as vozes das personagens, fazendo expandir uma outra composição, um novo fluxo, não da ordem do contínuo narrativo, mas do contínuo textual. Os três contos a serem analisados (“Intróito”, “A casa às avessas” e “A manhã morta”) ganham destaque pela incidência significativa de matizes poéticos que colocam em movimento a representação e o universo paralítico da narrativa, por meio dos diálogos que estabelece com a pintura, especialmente com os quadros de Amadeo Modigliani (“Young Brunette”) e de Picasso (“A criança com a pomba”). Assim, as linhas da escrita se cruzam com as linhas geométricas da pintura e esboçam triângulos e círculos, responsáveis por figuras que transcendem a linguagem figurada e figurativa, acentuando, dessa maneira, as imagens sugeridas pelo fulgor da textualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Llansol; figuras; espaço textual; espaço pictórico.

ABSTRACT: *Os pregos na erva* (1962), the first book by Maria Gabriela Llansol, presents us several textures and pictures that break the dividing lines of both textual and imaging spaces due to the figurative compositional process that stands within the literary universe, coloring it with words. The short stories found in this book are based on minimum action that silences the voices of the characters, expanding some other composition, a new course, not in the order of the narrative continuum, but of the textual one. The three short stories to be analyzed (“Intróito”, “A casa às avessas” e “A manhã morta”) are highlighted due to the meaningful incidence of poetic colors that set representation and the motionless universe of narrative on the move, due to the dialogue established with painting, especially with the pictures by Amadeo Modigliani (“Young Brunette”) and Picasso (“Child holding a dove”). Thus, the lines of writing and the geometric ones of painting cross with each other and draft triangles and circles, being responsible for figures that go beyond figurative language and, by doing so, making the suggested images of textuality’s “fulgor” stronger.

KEY WORDS: Llansol; figures; textual space; imaging space.

Construindo personagens que carecem de destino e de finalidades, Maria Gabriela Llansol, autora portuguesa contemporânea, abandona os convencionalismos literários que prevêem o desfecho e desenvolvimento de enredos tradicionais. Em seu primeiro livro, *Os pregos na erva*, publicado em 1962, observa-se a desolação dos seres humanos que vivem por viver, riem por rir e falam por falar. Composta por treze contos, essa obra

¹ Doutoranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000

² UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. . São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000

instaura trajetórias precárias nas quais a adversidade do clima e dos espaços secam não apenas as árvores, mas a vida e as ações das personagens. As categorias narrativas são dissecadas juntamente com a escassez da vida, que acarreta, na maioria dos casos, mortes. Enquanto vozes são sepultadas, corpos enterrados e a narrativa parece morrer antes mesmo do seu nascimento, uma outra composição se expande e impõe um novo fluxo, não da ordem do contínuo narrativo, mas do contínuo textual. Assim, a escrita de Llansol percorre os diferentes gêneros narrativos e se volta para questões referentes ao texto, que olha para si próprio, ou seja, para seu processo de criação, incitando o leitor a tentar desvendá-lo.

Selecionamos como *corpus* deste trabalho três contos d' *Os pregos na erva*: "Intróito", "A casa às avessas" e "A manhã morta". Está-se diante de uma arquitetura na qual os matizes poéticos coloreem o universo estático do enredo, colocando em movimento a representação por meio de uma estrutura dialógica que estabelece intersecção com outras artes, principalmente com os quadros de "Young Brunette", de Modigliani e "A criança com a pomba", de Picasso que intensificam procedimentos da obra como um todo, interagindo com outros contos do livro. Assim, cada texto pode ser lido como um espaço narrativo singular ou como um corpo intertextual e simultaneamente intratextual, porque à medida que aponta para figuras conhecidas, como as das telas referidas, também focaliza as suas próprias figuras e construções geométricas.

"Figuras", "cena fulgor", "dom poético" e "textualidade" são termos desenvolvidos pela própria autora em diferentes livros, e não podem ser vistos isoladamente, pois se complementam como pedras que compõem uma construção. Na arquitetura de Llansol, as "figuras"³ amplificam a categoria tradicional de personagem, e a "cena fulgor" quebra o limite entre os gêneros, tendo em vista que as dimensões narrativas dos contos coexistem com aspectos líricos e dramáticos.

O próprio termo "cena fulgor" já remete a uma composição híbrida, pois a cena é um traço típico do drama e o fulgor concatena em si a irradiação ou expansão dos signos poéticos. O "dom poético", por sua vez, é a capacidade de criação e de metamorfose que a autora imprime à escrita e assegura, como afirma Cantinho

³ O termo "figura" e o que ele significa dentro da obra de Llansol aparece ainda de maneira incipiente em *Os pregos na erva*. Em obras posteriores, alcançará ampla dimensão, como, por exemplo, em *Parasceve* (2002) ou em *O jogo da liberdade da alma* (2003). A "figura" pode incluir objetos, árvores, animais, pessoas, o "eu" que narra e até o leitor. Segundo Piteri (2007), "em *Parasceve*, as "figuras" vão se metamorfoseando, num processo repentino de mutações que lembra a montagem imagética surrealista: pessoas transformam-se ou incorporam partes de objetos ou animais, objetos adquirem conformações e gestos humanos, enfim, associações desconcertantes são realizadas num constante deslocamento de planos". Nos contos de *Os pregos na erva*, esse nível figural ainda não foi atingido, por isso continuamos adotando em nosso trabalho a nomenclatura "personagem".

(www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html), a liberdade de consciência. O conjunto desses três termos constitui o que Llansol denomina “textualidade”: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela [textualidade] os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído e do princípio de não-contradição” (Llansol,1994, p. 121). Detecta-se, portanto, um processo de consciência crítica que leva a autora, no espaço textual, a circunscrever algo que vai além dos signos ou das ações estagnadoras dos moldes narrativos para apresentar a “textualidade” como um campo fértil de iluminação.

Eduardo Prado Coelho em *A noite do mundo* (1987, p. 102-103) confronta dois modelos: o da narrativa e o da “cena fulgor”. De acordo com ele, a escrita de Llansol destrói o enredo e propõe outra ficção: “[...] o modelo do anel, do *círculo* crescente que resulta da pedra lançada à água, da expansão do texto, nesse lugar em que a palavra roda sobre si mesma, entontece, e faz a *ronda do ser*”. O crítico observa a cena fulgor como um “foco irradiante de inteligibilidade” (1987, p. 99) e se vale de substantivos como “névoa”, “reticência” e “enredamento interior” para contemplar os movimentos propostos pelos textos de Llansol. Para Coelho (1987, p. 99-100), a escritora impõe a ordem do desentendimento das consagrações e dessa maneira se esquiva de uma literatura institucionalizada: “[...] estamos nesse ponto em que a escrita salva, redime, sustenta o bruxulear de uma luz, abre a vacilação de um caminho, e a literatura, essa já começou a ficar para trás”.

Também José Augusto Mourão, em “Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol” (1997, p. 82), contempla o processo de fulgurização, que reúne a liberdade de consciência e o “dom poético”, apresentando-se como uma recusa da escrita representativa.

Adentramos, portanto, a esfera da “textualidade”, que permite, como Llansol afirma, o acesso ao “dom poético”, o qual surge como um resultado do abandono da literatura em direção às implosões da escrita, como orienta Maria João Cantinho em “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol” (www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html). O conto “Intróito” (Llansol,1987, p.89-111), por exemplo, desde as suas primeiras linhas evidencia a preocupação com a elaboração artística e traz a palavra como um foco central: “As palavras escritas numa vidraça embaciada pela chuva são sempre tristes. Não importa o seu verdadeiro significado” (p. 91).

Segundo Cantinho, esse dom nos conduz para o “umbral” da literatura, um limiar de perigo que nos apresenta “o exprimível e o inexprimível”. Para a pesquisadora, o “dom poético”, ao desalojar as palavras de seus lugares comuns, trava uma intensa luta com a

ordem meramente comunicacional, deslocamento que se vislumbra em “A casa às avessas” (Llansol, 1987, p. 57-63), que nos insere já a partir de seu título, numa situação desconfortável, ao revés de nossas convicções, pois a palavra “casa”, que normalmente remete a abrigo, proteção e lar, adquire outra dimensão no texto de Llansol, que burla o equilíbrio de nossa capacidade associativa e nos conduz a uma “estrada seca, de árvores agudas, quase sem sombra” (p. 59), na qual personagens e leitor se encontram desprovidos de comunicabilidade.

Ao assumir uma posição não convencional, o espaço não é o comumente esperado, e dessa forma o leitor é desalojado de suas crenças e vê suas expectativas subvertidas, direcionadas para um caminho diverso do cânone, oposto a qualquer tentativa categórica. A casa ou o texto torna-se um lugar de hostilidade para uma leitura ingênua, uma vez que a linguagem de Llansol não proporciona um fio condutor, como o de Ariadne, mas enredador, que não leva à saída do labirinto, pois provoca a perda dos valores e dos sentidos.

O signo “casa” também aparece em outros contos de maneira disfórica. Em “Os corpos cercados” (Llansol, 1987, p. 35-56) é um campo de concentração e, em “A manhã morta” (Llansol, 1987, p. 77-87), encontram-se quartos que não sugerem o descanso dos corpos, e isso se intensifica pelo uso do verbo “dormir” a marcar a rotina de uma casa de prostituição: “– Não durmo neste quarto quando durmo a sério. Durmo com as outras” (p. 82).

Em “Maggie Only” (Llansol, 1987, p. 113-124), o quarto de hotel também não é um ambiente confortável, pois se apresenta como um espaço circunscrito que limita as ações de Maggie. Nesse conto, o encarceramento físico e moral da personagem se dá pela liberdade de escrita que joga com o próprio signo “livre”: “– Não há quartos livres? – perguntou Maggie. [...] – Não, não há – repetiu o empregado. – Bem sabes a razão” (p. 115). A palavra é subvertida, e o que poderia indicar vagas para hospedagem conduz a um lugar de isolamento.

A desintegração da homogeneidade da narrativa e de seus lugares comuns é provocada pelo “dom poético”, que, para Llansol, é uma energia criadora que metamorfoseia o espaço literário. Segundo Maria João Cantinho, esse dom leva as palavras a uma zona de fulgurância da linguagem, onde a cena fulgor circunscreve a partir de si um lugar que não deve ser entendido como um local geográfico, mas como uma “ruptura” ou “fratura” no espaço:

Naturalmente que a *cena fulgor* é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem. (www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html)

Cantinho associa a “cena fulgor” ao incerto, à epifania e à transcendência, o fulgor é visto como a iluminação de uma realidade capaz de cegar quem a contempla em função da evidência que provoca. A cena, segundo a análise da pesquisadora, torna-se o lugar de iluminação e simultaneamente de apagamento, ou de “luz jorrante” e “ponto voraz”, ou seja, é “o incerto que é luminoso”. O lugar que é circunscrito pela cena fulgor passa a ser encarado em sua capacidade de romper com o espaço, de modo a permitir que a diversidade seja parte fundamental de sua composição.

Outro elemento indissociável da “cena fulgor”, ainda de acordo com Cantinho, é a noção de figura. Esta, quando subtraída da história, é deslocada para uma dimensão de caráter transversal e a-histórico, possuindo uma relação opositiva com a personagem que lhe deu origem. Um exemplo é o Anjo da Anunciação, mito hebraico-cristão que anuncia à virgem Maria o nascimento de Jesus Cristo, e que está presente em “Intróito” de maneira distorcida, pois o anjo não mais se dirige a uma virgem para anunciar a vinda de um messias, mas para reforçar a queda dos corpos de João Mateus e Joana: “O Anjo torna-se terrível. Fala do egoísmo e de esquecimento, ainda mais horroroso por serem contra os seus próprios sangues, dela e de João Mateus.” No trecho: “O anjo do silêncio desaparece. Agora, ela mesma é a Anunciação” (Llansol, 1987, p. 108-109), identifica-se uma construção fonêmica que se repete e experimenta a união das figuras, fazendo com que a personagem não só pareça, mas seja a própria Anunciação, por meio da escrita llansoliana e da mensagem que Joana escreverá para João Mateus comunicando sobre a gravidez. Dessa maneira, os sons e as letras que compõem o vocábulo “anjo” anunciam-se formando signos e jogos anagramáticos que entrelaçam as palavras João, Joana e acentuam a união física do casal.

Além disso, Joana aproxima-se da figura de Eva: “Nessa altura ainda ignorava, embora em **névoa** já o pressentisse, que no mundo não há dor maior que a contemplação da felicidade perdida. Essa certeza transformá-la-ia numa **nova Eva**” (Llansol, 1987, p. 101). E o narrador, pela reconstrução vocabular, já alerta para o fato de que o mito passa por uma transformação não só de sentido, mas também fônica, visto que há novamente um jogo, agora entre “névoa-nova-Eva”, adquirindo as vogais e consoantes da palavra “névoa” um novo posicionamento em “nova-Eva”. Mesmo que lembre o pecado original, o

foco da comparação não parece estar na perda da virgindade, mas no processo de recriação da palavra.

O vocábulo “deus” é mobilizado no conto: “– A sabedoria da minha **nova** religião provém de o **novo** deus não ter altar”. (p. 104); “– Não tem mãos para me receber as preces e, no meu **culto**, limito-me como a um igual” (p. 103) “– Quando o inventaste? / – Quando achei necessidade” (p. 104). A personagem Sitiais também insiste em certos vocábulos como “novo (a)” e “culto” e coloca em evidência a capacidade de invenção do artista, e, assim, o culto que se observa é o da prática e o do cultivo do signo. No conto, Llansol inverte a ordem, pois já não são os deuses que criam os homens, mas o escultor que esculpe e cria a palavra “deus”, desalojando-a de seus convencionalismos. O trecho, ainda, remete para o processo de criação da imagem poética, que diminui a distância entre os signos fazendo com que nenhum deles tenha “altar”, ou seja, não há hierarquia entre os vocábulos, pois todos estão na mesma zona de fulgurância.

Segundo Silvina Lopes, em *Exercícios de Aproximação* (2003, p. 206), a composição figural é paradigmática em Llansol e surge como um movimento descentrado que, ao exaltar o múltiplo, provoca a “des-apresentação, isto é, a figuração que desfigura”. A figura expande o conceito de personagem ao esfacelar o espelho mimético, servindo-se de diversos elementos do mundo não-humano.

Dessa maneira, as personagens nos textos de Llansol, muitas vezes, não são descritas exatamente como pessoas, como é o caso de Maggie Only, vista metonimicamente como uma “cabeça de cacto”. A figura reúne em si a conjugação de seres diferentes, no exemplo, planta e ser humano, e retira semelhanças entre eles: o cacto acentua a dificuldade de se viver num ambiente inóspito e áspero, e, simultaneamente, nos remete à condição estática de Maggie.

Em “Intróito”, as figuras são entrelaçadas ao “espaço”: “Um amigo, Carlos Fernandes, chega com a mulher, [...]. João Mateus não compreende aquela mulher-café” (Llansol, 1987, p. 94). O texto parece ser escrito para ser olhado e não apenas lido. O seu traçado ou modelagem devem ser construídos pelo leitor. Desse modo, reconstruímos o “café” a partir da aglutinação das sílabas iniciais do nome composto **Carlos Fernandes**.

Como se percebe, Llansol experimenta inusitadas combinações, e tendo em vista a forma como a personagem Marília é caracterizada no conto, a linguagem ultrapassa o nível da metáfora, pois vai além de uma simples comparação, criando novos vocábulos por meio de uma composição justaposta, que elimina verbos, adjuntos adnominais e adjetivos, sendo marcada visualmente por hífen, o que reforça ainda mais o vínculo entre as palavras, como se estas não pudessem de maneira alguma serem indissociadas. Os

substantivos “mulher” e “café”, ao serem reunidos, constroem um novo sintagma, “mulher-café”, que condensa em si a relação fluida das categorias narrativas e o impacto do processo figurativo, por meio da transformação sígnica.

Cantinho, no artigo anteriormente citado, referindo-se à figura “da rapariga que temia a impostura da língua”, figura que aparece, de modo enfático, em outro livro de Maria Gabriela Llansol, *Um beijo dado mais tarde* (1990), observa que a figura é uma imagem capaz de nos remeter para a reflexão da linguagem, o que equivale a dizer não ao poder que se infiltra na língua, e, nesse sentido, diríamos que Llansol “trapaceia com a língua, trapaceia a língua” (Barthes, s.d., p. 16), e ela o faz expondo a sua “trapaça”.

É ainda com “Intróito” que exemplificamos essa escrita voltada para as suas entranhas: “Realizava-se uma troca misteriosa de sangues: o da casa, o de Joana misturado com o de João Mateus, e o da vida universal que, na mesma aurora, os igualava” (Llansol, 1987, p. 101). O vocábulo “sangue”, contendo em si uma interioridade palpitante e fluida, chama a atenção para a internalização da linguagem, que se volta para si própria, mesclando palavras que pintam um quadro em que a vida das personagens e dos objetos do mundo se unem lingüisticamente.

“Intróito” apresenta diversas texturas e desenhos: num primeiro momento, o narrador focaliza os gestos sucessivos de Joana, entre eles o de “[...] desenhar serenamente com a agulha hortênsias azuladas numa toalha de linho que lhe escorria do colo para o chão” (p. 102). Posteriormente, o sujeito narrativo lança um olhar criador que também desenha, com a escrita, flores que escorrem do quadro sobre a mesa:

Joana pousou sobre os joelhos de Teresa as violetas que pintaram na saia de tweed uma mancha escura perfumada. (Llansol, 1987, p. 103)

[...]

Sobre o aparador em pau santo estava pendurado um quadro que representava uma menina vestida de cor-de-rosa, com chapéu de fitas na cabeça, a apanhar braços de flores num pomar. As violetas pareciam ter caído do quadro sobre a mesa. A toalha com largos entremeios de renda transparente chegava até um palmo do chão. (Llansol, 1987, p. 104)

O narrador subtrai da flor a mancha que escorre na saia da personagem para simultaneamente “manchar” as linhas divisórias entre a moldura do quadro e a mesa, e entre a personagem e o espaço, construindo o processo de figurativização que entremeia e colore com palavras não só o texto, mas diferentes tecidos: o linho, o tweed e a renda. Assim, além de costurar o conto, com a agulha do bordado e os traços da pintura, há uma aproximação do quadro com a personagem, pois ambas são descritas com flores, Teresa

está com a violeta nos joelhos e a menina nos braços, enquanto o narrador recolhe esses elementos não mais para representá-los no sentido mimético, dando vida a essas flores numa construção com matizes poéticos, pois o que a representação prende num quadro, a textualidade desprende e põe em movimento.

É possível perceber a sobreposição de quadros também em outros textos. Em “A casa às avessas” há uma personagem que dialoga com a rapariga pintada por Amedeo Modigliani, pintor italiano que viveu uma conturbada experiência artística e negou os estilos já existentes em busca de uma nova arte pictórica. Seu quadro “Young Brunette” é resgatado por Llansol no conto:

“Uma rapariga impeliu a única porta da sala e, através dela, viu-se uma cama, rente a uma parede branca. Na parede estava suspensa uma cópia da “Rapariga Morena”, de Modigliani. Os **olhos**, fendidos num lilás submerso, sugeriam os braços de uma cruz prolongada pela linha do nariz rectilíneo.” (Llansol, 1987, p. 60)



Os contornos da pintura reforçam as imagens do texto, a boca pequena e fechada da rapariga suscita a mudez da personagem que inclusive não tem nome. A cruz formada pelo nariz e pelos olhos antecipa o suicídio sugerido da rapariga que leva comprimidos à boca. Além disso, os ombros caídos, o formato do decote e do queixo, e a base formada pela distância dos braços e a cabeça, formam figuras triangulares que podem ser vistas também no corpo do conto: “Sentou-se sobre o tapete e abriu uma revista. Viu a fotografia de uma mulher, com um pé apoiado sobre o joelho. A perna vergada e a perna erecta

formavam um triângulo.” (Llansol, 1987, p. 60) “Depois deitou-se ao comprido na cama, com o aquário entre os tornozelos.” (Llansol, 1987, p. 62)

A figura triangular da cruz é reiterada nesses trechos em que a personagem olha a posição das pernas da mulher e compõe também um triângulo ao colocar o aquário entre os tornozelos. É por meio da sobreposição de imagens que se observa a progressão do conto que, embora não tendo um desfecho explícito, conduz para um universo morto. Ainda mais: o quadro está “rente” à parede, a rapariga está deitada na cama, e a perpendicularidade entre os catetos forma um ângulo de noventa graus, do qual a hipotenusa é o olhar, que estabelece as relações trigonométricas entre a rapariga do conto, a Rapariga do quadro e a mulher da revista, o que nos permite visualizar a união das figuras e as diferentes manifestações artísticas.

A obra de Modigliani distancia-se de aspectos fotográficos e paisagísticos, há uma recusa da natureza morta e um enfoque na natureza humana, principalmente na questão do olhar. Llansol, nesse conto, também nos faz mergulhar no olhar das personagens, e isso é visto a partir da constância do próprio signo, destacado por nós em negrito: “— Quase nenhuma. Os **olhos** ficam embaciados quando se **olha** muito tempo para estrada.” (Llansol, 1987, p. 59) “— Agora não preciso de esticar o pescoço para **olhar** para fora.” (Llansol, 1987, p. 61) “— **Olha** — disse Miguel.” (Llansol, 1987, p. 61) “— Não **olhaste** — disse Miguel. — **Olhei, olhei** — disse Luzia.” (Llansol, 1987, p. 61). “Levantou os **olhos** e fixou o pescoço desmedidamente esguio da rapariga do quadro de Modigliani.” (Llansol, 1987, p. 62)

Os “olhos”, por se repetirem, dão um contorno alongado ao texto e reforçam a ilimitação do olhar, que contrasta com o universo paralítico da narrativa. Tem-se, assim, um jogo de olhares: o da rapariga do quadro de Modigliani, o da rapariga do conto que olha o quadro, o do leitor que olha o texto e simultaneamente olha o quadro pelo olhar da rapariga. É curioso também pensar que “Luzia” é um substantivo próprio que nos remete para a Santa Luzia (a santa dos olhos), mas, no conto, a personagem aparece com contornos apagados, o que possibilita fazer também a associação com o verbo “luzir” na forma do pretérito imperfeito. Luzia aparece, então, como aquela que não reflete mais luz, é sem vida.

Os olhos da figura do quadro “são fendidos num lilás submerso”, a Rapariga é envolta por tonalidades escuras, e ao se contrastar o fundo da tela de Modigliani com o fundo dos olhos da figura, tem-se a sensação de vazio e morte, que se estendem do quadro para todo o texto de “A casa às avessas”. Com isso, a “cópia” da “Rapariga

Morena” nos parece não uma imitação, mas uma reprodução, no sentido de multiplicação de imagens e sensações.

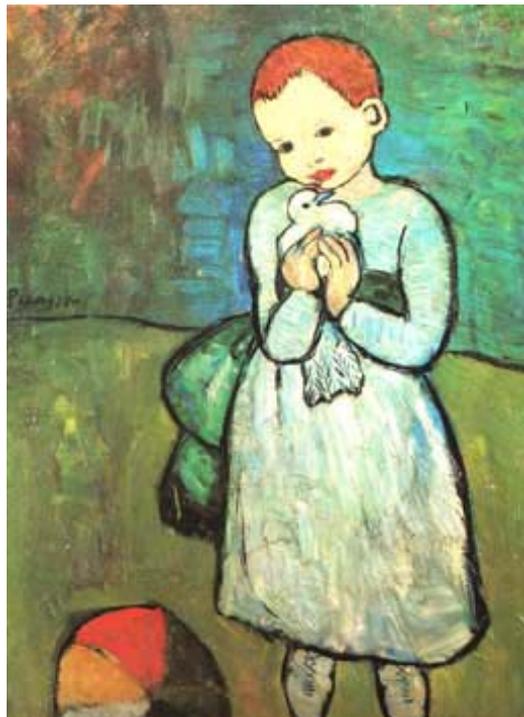
O estilo de Llansol aproxima-se do de Modigliani e torna as suas linhas não delimitadas, mas fluidas, pois, enquanto o quadro mescla as cores, a escrita da autora arquiteta uma geometria fulgurante que se vale do prolongamento das cores, dos traços, dos ritmos, dos sons, das imagens, da pintura com as palavras.

É possível notar a composição figural por meio de um outro quadro: “A criança com a pomba” de Pablo Picasso, referido em “A manhã morta” (Llansol, 1987, p. 85). O quadro de Picasso, assim como o de Modigliani, promove um encadeamento de imagens e sobreposição de figuras, que também são pautadas na dinâmica do olhar. O pintor olha a realidade e desenha um menino com formas arredondadas e, portanto, não reproduz fielmente ou fotograficamente os traços da criança. Pedro, personagem de “A manhã morta”, compra a reprodução do quadro, que é a cópia da cópia do menino, e isso aos poucos vai esfacelando as relações miméticas. Além disso, é por meio das palavras do diário de Pedro, transcritas no conto e lidas pela personagem Márcia, que se verifica a expansão do olhar e a conjugação das imagens:

30 de Setembro, continuou Márcia:

Adquiri hoje uma gravura que reproduz “A criança com a Pomba”, de Pablo Picasso. A criança tem um vestido vago como ela própria e o tempo que está para vir. A sua cabeça é redonda. O mesmo acontece à terra, ou a uma maçã.

O amor é a perfeição deste menino inacabado. (Llansol, 1987, p. 85)



Pedro, ao descrever as formas e as cores do rosto da criança, não o faz em sentido literal, pois associa esses contornos a uma maçã. Se no quadro anterior, a personagem reproduz com o corpo a formação dos triângulos, aqui, Pedro reproduz com a linguagem os traços circulares, que vão desde a repetição do fonema /v/ (“vestido”, “vago”, “vir”) até a circunferência da fruta. Os traços arredondados dialogam também com a circularidade do estilo geométrico de Llansol, que empresta uma força visual ao enrodilhamento da linguagem poética tornando as cenas “reais”, ou seja, corporificando as ações e os sentidos das personagens. Com isso, há uma ênfase no plano figurativo e imagético pelo constante uso de figuras circulares que se estende pelo livro *Os pregos na erva*, o que se pode perceber principalmente no conto “Maggie Only”, já a partir do próprio termo “Only”, que acentua a solidão de Maggie e o espaço fechado onde ela se encontra, e até visualmente por meio da vogal “O”, que retoma a figura geométrica do círculo, em conjunto com os substantivos: copo, corola, sol, pulseira, tremoços, prato, bolachas circulares, auréola, bacia e copa arredondada. Os objetos vão reiterando a imagem do círculo e, desse modo, o lenço envolve o pescoço de Maggie, os pulsos dela e de Ângelo e ainda desenha um círculo no chão, mantendo a construção de um texto em que tudo parece se confundir.

Em “A casa às avessas”, o uso de figuras circulares também é constante: “as bolas azuis”, “os olhos”, “o disco no prato do pick-up” e o aquário: “Os peixes abriam as bocas **redondas** para respirar, pareciam tornar-se **redondos** como as **bocas** de onde saíam as **bolhas**, também **redondas**” (Llansol, 1987, p. 62). Em “A pedra que não caiu”, a imagem circular da coleira entrelaça os espaços (casa e Campo de Prisioneiros) e a angústia das personagens pela impossibilidade de evasão: “Depois pensou na coleira que era o nada da sua casa vazia” (Llansol, 1987, p. 51).

Retornando a Pedro de “A manhã morta”, verificamos que essa personagem, agora pelo olhar do narrador, mantém outras relações com a criança do quadro de Picasso: “Pedro abraçou-a [Márcia] também, o mesmo gesto calmo para uma criança onde precisamente se continha a espécie de amor que ela, no seu paroxismo, não amava. Então afastou-se” (Llansol, 1987, p. 87). A disposição frasal torna-se significativa, pois o verbo “abraçar” se expande envolvendo as figuras do conto e da pintura. Primeiramente, vislumbramos na tela a criança segurando a pomba com ternura, depois, temos o “gesto calmo” de Pedro abraçando Márcia, o que nos possibilita associar Márcia à imagem da pomba, ainda mais que o narrador, em outros momentos, compara essa personagem a um pássaro engaiolado. A “pomba” é simbólica, pois remete simultaneamente para a pureza de Pedro, para Márcia e para o amor carnal, uma vez que é a ave predileta de

Afrodite, como observa Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 728) em *Dicionário de símbolos*: “[...] representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo”.

“A manhã morta” pode estar relacionada à perda da inocência de Pedro – “[...] (de facto, a música fluía sobre ela como fluiria o contacto de Pedro)” (Llansol, 1987, p. 86) – como à morte da própria personagem:

Sobre o seu pescoço, no sítio em que a garganta alteava, a pérola não verdadeira lucilou na ponta do alfinete que perfurava o músculo coberto de pele branca como, na noite anterior, perfurara a boina preta. Mas não importa que as manhãs morram, porque as manhãs nascem todos os dias. (Llansol, 1987, p. 87)

Como o espaço do conto é um prostíbulo e Pedro é o único que entra na casa e não quer tocar em Márcia, acreditamos que o alfinete e a boina, pela sua forma geométrica, lembrem os órgãos sexuais das personagens, e o verbo “perfurar” se relacione, nesse caso, ao coito. Mas o trecho acima não nos permite nenhuma afirmação, e, assim, “perfurar” pode estar sendo usado em seu sentido literal, provocando, desse modo, a morte. O conto de Llansol arquiteta finalizações sugestivas, deixando implícito o desfecho, assim como a composição do quadro nos dá a sensação de inacabado, pois falta o restante do corpo da tela. Essa sensação de falta é semelhante à de “Intróito”, quando Sitiais esculpe conscientemente a estátua de uma ave sem cabeça.

Esse jogo figural continua se pensarmos que Pedro, ao escrever o diário, também se vale de uma disposição pictórica que entrelaça linhas simultâneas e imprime a sua visão, a qual dialoga com a própria construção do conto: “[...] uma criança, numa estrada, comeu o seu pão e rasgou o vestido num pau em que não reparou; e eu procurei uma substância onde a multiplicidade se unificasse e permanecesse com uma face real” (Llansol, 1987, p. 84-85). Desse modo, Pedro também flagra uma criança para compor a sua escrita, que não apresenta o tom diarístico convencional por não narrar a sua rotina. Assim, enquanto o cenário descrito apresenta uma situação que imprime um tempo inerte, sem transposição, além de personagens paralisadas, uma narrativa paralela irrompe “num tempo que está por vir” e se destaca flagrando momentos únicos e fugazes, por meio da sobreposição dos quadros.

Pedro focaliza a cabeça do menino e o narrador recorta o rosto de Pedro construindo uma linguagem enrodilhada: “Márcia olhou o rosto de Pedro que a penumbra facetava e que aspergia luzes e cores, como um diamante lapidado” (Llansol, 1987, p. 83). Há aqui novamente um diálogo entre tela e texto, pois o narrador faz com que a palavra “Pedro” se aproxime da imagem do “diamante”, que não deixa de ser uma pedra

preciosa, para fazer com que esta se transforme num prisma capaz de refletir diversas cores e significações, por meio da incidência da luz, como acontece no sugestivo quadro de Picasso.

Em “Maggie Only”, a personagem denominada “Petrus” conduz uma vez mais para a lapidação do signo, pois é como se Llansol extraísse, do nome próprio, o “preto” e o traço de imobilidade da pedra. A similitude quase anagramática entre a cor da pele de Maggie e o nome Petrus parece indefinir os limites que existem entre as personagens, nivelando-as por meio da linguagem.

Algumas cores que são vistas no quadro “A criança com a Pomba” são significativas também nos outros contos e reforçam as formas geométricas: em “Maggie Only”, a cama é dourada, o narciso é amarelo e a mala é amarela; o reposteiro de “A manhã morta” é um cretone com triângulos pretos e retângulos amarelos, assim como a colcha de Márcia é amarela; e os peixes de “A casa às avessas” são encarnados e amarelos com manchas pretas; e o vermelho surge na blusa de Maggie, no prato encarnado do pick up de “A manhã morta”, na transparência avermelhada das mãos de Márcia quando envolve a lâmpada após ler o diário e na imagem do sangue, já referida, de João Mateus e Joana. A presença dessas três cores não é sem sentido, pois a combinação do amarelo com o vermelho acentua o efeito da luz amarela, assim como o preto também coloca o amarelo em destaque. Parece-nos que o “fulgor” é o protagonista das cenas construídas por Llansol: “[...] (não se apercebia da ilimitação da luz que é a capacidade de preencher os maiores espaços)” (p. 85).

O jogo de luzes e sombras cria figuras geométricas que acentuam visualmente o encarceramento das personagens. Em “Maggie Only”, por exemplo, o corpo negro de Maggie é visto como um tronco (“Passou a mão pelo pescoço, como por cima de um tronco sem asperezas, p. 121), e é por causa de sua cor que a personagem é isolada dos demais hóspedes. Já em “Os corpos cercados”, a luz que incide nas tábuas cria a imagem de uma prisão: “[...] a luz se enleava nas tábuas ou as tábuas se enleavam na luz”, (p. 38), “[...] uma tábua com nódulos esparsos que reproduziam, vistos perpendicularmente e em proporções reduzidas, secções de troncos cortados” (p. 39). Em “Intróito” após o padre baptizar João Mateus com o sinal da cruz, e esse gesto antecipar a morte que chega numa tarde de outubro de “claridade baça”, o narrador afirma: “A cruz tem dois braços. Ao centro há uma encruzilhada. São as encruzilhadas que tornam a vida magnífica” (p. 110). O formato da cruz reitera a imagem de morte e prisão em “A casa às avessas”, assim como as manchas assimétricas dos peixes também lembram grades que são reforçadas pela limitação imposta pelo vidro do aquário.

A união dos reposteiros e das persianas em “A manhã morta” acentuam também a imagem de grades: “Pelas persianas descidas o sol riscou no chão e na parede duas figuras geométricas unidas pelas bases, com segmentos luminosos e obscuros de modo que, por um espaço curto de tempo, o sol teve grades” (p. 86). O espaço da igreja em “Intróito” parece também sugerir uma espécie de prisão: “As paredes de pedra da Igreja estriam-se de luz branca (p. 109)”.

O signo luz, por sua vez, é reiterado em diversas passagens dos contos, e isso implica algumas considerações. A luminosidade surge como um processo de intensificação das imagens poéticas, ultrapassa o conceito de metalinguagem e pode ser vista como direção cênica, a exemplo do drama, apresentando os detalhes das cenas, como num roteiro, embora “fuja” disso, ao inserir elementos metafóricos de natureza subjetiva.

Em “A pedra que não caiu”, a luz da lua e a dos holofotes no caixilho projetam uma cruz, enquanto as árvores em relação ao chão provocam a sensação de grades (“[...] e à volta as vinhas onde apenas se alteavam árvores, de distância em distância, como flechas cravadas perpendicularmente num solo em que sempre recomeçava a monotonia verde”, p. 50), assim como o crescimento perpendicular das roseiras junto à parede suscitam a imagem explícita do arame farpado (“— O arame farpado é uma coleira”, p. 51). Nesse conto, por meio da descrição da personagem Inês, contemplamos a “permanência circundante” dessa geometrização:

Para ela, a visão era o sentido primordial na captação da permanência circundante. A sua vida tinha sido uma sucessão de percepções pictóricas, em que era possível a visualização de todas as abstrações e até mesmo das realidades apreendidas através dos restantes sentidos. Via que o cheiro tem uma forma, que o som é um gesto e que o tacto tem uma cor. Na infância, ao contemplar um evónimo em que vira uma lagarta transformar-se em borboleta dissera: “Cheira a borboleta”. E o cheiro da borboleta (azul, encarnado, amarelo) existira, criado pelo desejo. (Llansol, 1987, p.50)

Os verbos ser e ver, que se deslocam por todo o texto, reiteram, mais uma vez, o aspecto circular, o não movimento. Se, por um lado, esses verbos não implicam dinamicidade, por outro, participam da construção de imagens sinestésicas, refletindo, como o rosto de Pedro, diversas cores que saem do mesmo objeto, a palavra. Dessa maneira, até os verbos são desenraizados de seus traços típicos, ao serem tocados por um dom que subverte o comum.

A coleira traduz a idéia de aprisionamento, enquanto a borboleta surge como uma figura de libertação e metamorfose, arrancando os signos de sua convencionalidade: não

é simplesmente a lagarta que vira borboleta, mas o cheiro que se decompõe em azul e amarelo e adquire forma pela percepção criativa.

Mas não é apenas o cheiro que se decompõe, pois as personagens nos são apresentadas como cubos, como prismas, como sólidos. Em “Maggie Only”, por exemplo, a personagem é uma “presença geométrica” flagrada em várias partes, ou seja, em todas as suas faces, como num processo metonímico: face, peito, seios, pescoço, mão, cabeça, corpo, costas, ombro, joelhos, ancas, braços, axila, silhueta, cabelos, dedos, cintura, pele, pernas, pulso e suor. Em “A manhã morta”, o corpo das personagens também é esmiuçado dos cabelos ao filamento. Em “Os corpos cercados”, os corpos são dessecados até as unhas, e, em “Intróito”, percorremos a alma. A decomposição do corpo não é gratuita, pois a geometrização das personagens é justaposta à geometria do signo que é decomposto em suas mínimas frações constituintes.

Llansol praticamente transforma o texto literário numa tela pintada por signos e inaugura com *Os pregos na erva* um espaço profícuo de experimentações e experimentalismos. Alguns leitores desavisados podem encará-lo como uma erva daninha, que nasce rompendo os padrões preexistentes e se alastra por mais de vinte obras, fazendo dos “pregos” as palavras que não se fixam no papel.

Referências

- LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. **Os pregos na erva**. Lisboa: Rolim, 1987.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 8.ed. São Paulo: Cultrix, s.d.
- CANTINHO, M. J. **Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol**. Disponível em: <www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>. Acesso em: 15 abr. 2006.
- COELHO, E. P. **A noite do mundo**. Lisboa: IN-CM, p. 99-103, 104-108. 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MODIGLIANI, A.C. *Young Brunette*. Disponível em: <<http://www.totalformat.com/forum/art/picture-13641428.html>>. Acesso em: 28 maio 2009.
- MOURÃO, J. A. **Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol**. Colóquio/Letras, Lisboa, n.143/144, p. 80-86, jan.-jun. 1997.
- PICASSO. **Child holding a dove**. Disponível em: <http://www.leninimports.com/pablo_picasso_gallery_child_holding_.html>. Acesso em: 28 maio 2009.
- PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. **A estrutura subversiva na narrativa portuguesa contemporânea: o caso Llansol**. In: XVIII SEMINÁRIO DO CELLIP. Ponta Grossa: UEPG, 2007. (no prelo)