# 6
# O corpo da escrita

## 6.1
## Sobre palavra e imagem

Dentro dos propósitos do estudo, faz-se necessário um desvio, em busca de um embasamento mínimo sobre duas noções que se atravessam constantemente aqui nestas páginas e nas obras destes autores de uma literatura marcada pelo *efeito de índice*: a *palavra* e a *imagem*. Pois, vistas algumas especialidades de uma imagem documental, a partir do arquivo e da fotografia, e atravessadas algumas qualidades das formas de escrita dos autores estudados, na exposição da escritura e na construção, pela literatura, de um olhar ao passado, cabe ainda oferecer maior atenção ao modo como imagens e palavras se compõem na criação do objeto literário, tanto na forma (na maior parte das vezes) apenas implícita de Pedro Nava, como na forma explícita de W.G. Sebald ou ainda na forma escancarada, sensual e provocadora de Valêncio Xavier. Para tanto, neste momento, antes de nos focarmos especificamente sobre a construção imagético-textual dos autores (com destaque para Xavier e Sebald), deve-se apresentar uma interpretação possível a respeito destas noções de imagem e de palavra, já intrincadas neste estudo, de modo a que tenhamos o menor ruído possível (algum resistirá) quando nos referirmos a elas e suas relações de aproximação e atravessamento (e, evidentemente, algumas questões apresentadas nos capítulos anteriores poderão ser esclarecidas).

Não há como se propor investigar uma literatura estruturada, sobretudo, através da palavra escrita e marcada pela ênfase sobre a *materialidade* da realização artística como construção e não se oferecer um olhar atento não só à palavra e sua composição escrita dentro do código da linguagem, mas também aos aspectos visuais e imagéticos que compõem as obras, dentro e fora do âmbito da palavra. Sobretudo diante dos projetos literários de W.G. Sebald e de Valêncio Xavier, autores que confrontam, em suas escrituras, palavras e imagens sem tê-las como campos propriamente isolados, mas, pelo contrário, profundamente intrincados – especialmente Xavier. Ambos os autores são exemplares, em suas obras, de um caminho recorrente na literatura contemporânea de exploração da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

matéria literária da escrita em toda sua amplitude (com raízes evidentes nas vanguardas e nas artes novas desde o início do século XX), tendo como recursos criativos o próprio suporte de impressão e o investimento sobre os aspectos visuais da escrita, para além da articulação da linguagem em favor da narrativa ou da expressão poética.

Mas, na reflexão sobre o entrelaçamento entre imagens, palavras e suporte de impressão, e outros elementos que possam se inscrever neste, não se poderá perder de vista a particularidade do contexto literário em que os dois escritores se inserem. Se, em Xavier e Sebald, o espaço da escrita é invadido pelas imagens, não são estas quaisquer imagens, mas aquelas investidas em *indicialidade*, produzindo e participando do *efeito de índice* que permeia suas literaturas. Este caminho literário trilhado por Xavier e Sebald encontra evidentes ecos em outros autores da recente produção contemporânea (com ênfase desde meados do século XX), como, por exemplo, Sebastião Nunes ou Jonathan Safran Foer e mesmo fora da literatura – refletindo o hibridismo da arte moderna e contemporânea – como, por exemplo, no trabalho do artista plástico Arlindo Daibert, profundamente e assumidamente influenciando pela literatura em suas composições gráficas, entre palavras, imagens, objetos de arquivo e referências reinventadas.

Mais do que a mera mistura entre imagens e palavras, as artes do século XX e deste início de XXI (incluindo a literatura) vêem crescer uma rota de criação pavimentada pela mistura de materiais diversos, a maior parte reaproveitados do mundo, mesclados, por vezes em quase indiferença, na ênfase da obra como construção – o que levará às importantes discussões sobre as *artes do arquivo* e *da coleção*, grande parte delas produzidas através daqueles mesmos materiais esquecidos nos *fundos das gavetas* que alimentam as literaturas de Sebald e, especialmente, de Valêncio Xavier. Yvette Sánchez, em estudo sobre o arquivo e o colecionismo nas artes e na literatura afirma: "La trasformación de objetos cotidianos – *artificialia* triviales – tirados y, después de coleccionados, puestos en un orden fictício, dotados de animismo, es una constante en el arte de nuestro siglo"[1] (Sánchez, 1999, pp.71-72). Hal Foster também constatará a constante aproximação entre arquivo e arte a partir de um *impulso arquivístico*, recebendo

[1] "A transformação de objetos cotidianos – *artificialia* triviais – jogados e, depois de colecionados, postos em uma ordem fictícia, dotados de animismo, é uma constante na arte de nosso século" – tradução livre.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

com certo otimismo a transformação de "*excavation sites*" ("sítios de excavação") em "*construction sites*" ("sítios de construção") (Foster, 2004, p.22). Mas se é evidente esta aproximação da arte com o arquivo e a coleção e se tal aproximação participa da valorização do aspecto construtivo e material na arte (dentro daquele impulso reflexivo e crítico da modernidade), percebe-se que, no campo específico da literatura, a exploração da matéria literária não pode se ausentar de uma reflexão específica e anterior sobre a relação entre palavra e imagem, pois, mesmo esgarçada, a literatura ainda encontra seu lugar de conforto na palavra e, mais do que em qualquer outra, na *palavra escrita* – que já projeta, em seu grafismo constitutivo, a sombra da imagem possível.

Ao se propor uma reflexão sobre uma *relação* entre a *palavra* e a *imagem*, com o intuito de pensar seus efeitos sobre a literatura e, especificamente, de que forma tal relação afeta a possível construção de uma *literatura do índice* ou de uma *literatura do arquivo*, está se delimitando, em primeiro lugar, que imagem e palavra são dois campos *distintos*. Esta primeira afirmação, aparentemente evidente por si só, é fundamental. O que será esboçado aqui é, enfim, uma *aproximação* possível entre imagem e palavra, justamente supondo uma mínima distância necessária. Pressupõe-se, igualmente, que sejam possíveis os entrelaçamentos através de elementos comuns, ou através, até mesmo, das próprias disparidades, que, eventualmente, possam se convergir e se complementar de algum modo – ou mesmo se chocar.

Sem pretender uma análise que se faça por demais alongada numa discussão sobre a palavra e a imagem, propõe-se partir de um solo que parece comum às duas noções: são, palavras e imagens, na perspectiva aqui apresentada, *representações*. Seguindo uma sucinta definição proposta por Charles S. Peirce (Peirce, 2008), ter-se-á a representação entendida por um pôr-se "em lugar de" algum outro[2]: um representâmen (de uma relação de representação), desviando-se de sua condição material, aponta para fora de si, para um outro. Mas parece ser essencial ao entendimento da representação, no sentido aqui buscado, a necessidade de um não apagamento total da materialidade do representâmen neste desvio proposto, pois, do contrário, estaríamos mais próximos de uma ilusão de

[2] "Estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro" (Peirce, 2008, p.61)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

acesso a este outro. É pela ilusão que se sustenta a percepção visual do mundo (na recepção dos meros dados sensoriais da visão como acesso ao mundo em si) e o motivo pelo qual não podemos reduzir uma vista perceptiva a uma imagem.

Se a percepção do mundo pela visão se aproxima da noção de imagem é porque uma imagem é sempre uma *representação visual* (atrelada ao *campo da visibilidade*, portanto). No entanto, para permitir uma inserção física do homem no mundo, a percepção visual deve, na recepção de uma vista qualquer, apagar completamente (ou buscar apagar) seus resíduos materiais de construção (de uma "imagem" mental composta de dados materiais organizados pelo sistema sensorial que não coincidem completamente com o objeto visto) para alcançar a ilusão, que se faz necessária: sem tal caráter ilusório, a relação entre o homem e o mundo nunca se daria por uma aparente imediação, que parece indispensável a uma interação corrente entre o homem e o espaço-tempo em que vive.

A imagem, por sua vez, deve manter uma resistência à ilusão ou não se configura como nenhuma representação; deve resistir, na imagem, um resíduo de materialidade que não se apague e que nem deve fingir se apagar – a construção material da representação, portanto, deve se deixar entrever, de alguma forma, em toda representação não-ilusória. Por outro lado, a matéria não pode se impor em totalidade na representação, impedindo o movimento de afastamento necessário, ou não há reconhecimento de qualquer imagem – se, porventura, observo a *Mona Lisa*, de Leonardo, devo perceber, de algum modo, a composição material, sem dúvida, mas não devo apenas ver o amontoado de tintas sobre a tela, assim como não posso cair na ilusão de ver a própria mulher que sorri, como "coisa em si" – como se estivesse diante de uma mulher real.

Num outro viés de aproximação, pode-se afirmar que, para reconhecer uma representação, não parece se fazer necessário nem mesmo encontrar ou reconhecer um objeto representado, mas, ao menos e necessariamente, perceber-se a *forma da representação* – este apontar para fora de si, sem apagar por completo a materialidade, mas também não se reduzindo a esta. Um caráter intransitivo se sugere. É neste vão entre a representação e o objeto representado, nesta falta de necessidade, que irão investir os artistas desde a modernidade. E, assim, da explicitação da encenação em Velásquez até a fragmentação da figuração e o abstracionismo, a arte moderna e contemporânea empurrará a representação aos limites da representabilidade, representando a própria representação como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

construção, e, desse modo, explicitando o seu fracasso na apreensão de qualquer totalidade – sobretudo na exibição ostensiva da matéria (da pincelada, do suporte, da textura, da composição de pigmentos, das imperfeições) como resultado de uma criação inventiva de um homem (o artista) afastado do ideal de perfeição genial e aproximado do artesão (em cujo trabalho se atravessam obra e vida).

(Aqui, diante do destaque à materialidade das artes visuais modernas e contemporâneas, podemos pensar num outro lado da moeda: no modo como um elemento a princípio imagético pode ser de tal forma banalizado em sua exposição material que, dele, só nos venha à tona sua materialidade visual, sendo apagado o efeito de representação da imagem. Um *efeito de estampa*: o traço gráfico, mesmo figurativo, pode nos aparecer como mero elemento visual incorporado à matéria, como qualquer traço visual da natureza – não muito diferente das manchas no pêlo de uma onça, por exemplo. Neste mundo em que vivemos entre infinitas visualidades espalhadas por todo lado, diversos exemplos seriam possíveis. É preciso, portanto, evitar se cair na generalização de considerar qualquer elemento gráfico como imagem, embora se possa pensar que todos são potencialmente imagéticos. Sem dúvida, o reconhecimento da imagem depende do modo como o objeto visual afeta o observador, de modo a empurrá-lo àquele distanciamento da representação, de modo que ele siga para além dos traços materiais visíveis, isto é, para fora de uma ilusão primeira (que nunca deixa de se fazer presente) de acesso ao objeto em si na percepção direta – a tinta, a tela, etc –, mas sem cair numa segunda ilusão de acesso ao mundo ou de um outro mundo através da representação imagética – a imagem da mulher sorrindo nunca é uma mulher sorrindo, apenas sua representação. Em suma, a representação nunca deve apagar a materialidade por completo e nem ficar represada nela, pois, aí, num viés ou noutro, caminha-se para a ilusão – que não é necessariamente negativa: no caso da percepção sensorial, ela é necessária para que possamos nos integrar ao mundo e sem esta integração não poderíamos nem reconhecer uma representação.)

O mesmo caminho de provocação dos limites da representabilidade será tomado na exploração da palavra na literatura moderna e contemporânea – caminho este que, na verdade, já se apontava na poesia desde as origens da literatura (antes mesmo até desta existir do modo como a entendemos hoje, pois esta literatura, desestabilizada mas ainda persistente, é uma invenção moderna).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

Sendo a palavra, antes de tudo, representação do código da linguagem, que a condiciona e a determina, para a palavra ser levada aos limites de sua representação deverá se exibir em sua própria condição de submissão a um código arbitrário de modo a fazê-lo se expor – o que a literatura, apostando na *espessura* de uma linguagem elaborada, rumo a uma possível intransitividade, explorará como um dos principais caminhos de sua realização pelo menos desde o século XIX.

Mas, não apenas no âmbito do código, a palavra pode se explicitar no investimento sobre sua expressão material: no reino da palavra *escrita* da literatura moderna, nesta busca por provocar os limites da representação, abre-se caminho para a ampla exploração do grafismo da escrita, aproximando-a da representação visual da imagem (o que não se dá pela mera aceitação do aspecto gráfico, pois, como visto, não é qualquer traço visual/gráfico que poderá se configurar como imagem). Neste contexto, tanto quanto a literatura se vê cada vez mais aberta à invasão das imagens, as palavras, por sua vez, podem invadir o campo das artes da imagem – não de forma irrefletida, como ocorre com freqüência ao longo de toda a história da arte, mas de maneira consciente, explorando as especificidades de palavra e imagem, tanto no que se aproximam e se atravessam, quanto no que se repelem.

Se o atravessamento se amplia, a relação palavra/imagem nunca deixa de ser tensa. Pois, se toda representação deixa entrever um rastro material, este é o resíduo que justamente não se apagará, impedindo qualquer ideal de perfeita traduzibilidade entre palavras e imagens, o que se evidencia, por exemplo, pela dificuldade (impossibilidade) em se traduzir os haikus, realizados em escrita ideogramática, para a linguagem fonética ocidental. Na realidade, em qualquer forma de representação resta um *resíduo intraduzível* e, assim, dentro dessa perspectiva, dois signos materialmente diferentes (mesmo que pareçam coincidir quanto ao objeto de representação) nunca poderão se equivaler absolutamente:

> Only the same can mean the same. Neither the meaning of a picture nor the meaning of a sentence is by any means translatable. The picture means itself. The sentence means itself. The two can never meet. […] The doubleness may be defined as a irreducible residue of non-meaning or of materiality in any sign or collection of signs in any medium. [3] (Miller, 1992, p.95)

[3] "Só o mesmo pode significar o mesmo. Nem o significado de uma imagem nem o significado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

A intraduzibilidade do haiku deve se encontrar exatamente no traço material (gráfico/quase-imagético) que não se apaga – por mais que dele se configure uma palavra, mantém-se como resíduo insistente.

Imagens e palavras, se aproximadas, sempre deixam vibrar uma tensão, que parece estar justamente na exibição de seus limites, de suas falhas – a intraduzibilidade é a própria expressão do fracasso, na evidência de uma opacidade frente ao ideal de transparência. A arte, que desde a modernidade, parece aceitar (ou reconhecer) o fracasso da representação, parece abrir-se, com isso, ao investimento na aproximação entre palavras e imagens; mas se o fracasso é aceito na arte, esta está bem consciente disso, e busca não ignorá-lo ou deixá-lo no silêncio mas justamente provocá-lo a vibrar no "confronto" entre palavras e imagens no corpo da arte.

Diante da força da imagem frente à palavra, aparentemente reinante nos diversos campos de produção de pensamento da modernidade, num mundo cada vez mais tomado por uma torrente incontrolável de imagens (que de tão abundantes, freqüentemente perdem seu caráter representativo, num *efeito de estampa*), mas que não deixa de estar também coberto por uma imensidão de palavras escritas, faladas ou gravadas em registro sonoro, tende-se a se ter, constantemente, desde a modernidade (mas mesmo antes disso), a relação imagem/palavra como um enfrentamento, não apenas no âmbito da literatura. Frente à ameaça da imagem, a literatura e os diversos campos da escrita reagem, sobretudo, através de um questionamento do alcance discursivo e representativo da imagem. Questiona-se sua capacidade comunicativa e cognitiva; acusa-se: a imagem é *muda*, nada diz, somente mostra, nada mais. Em contra-ataque, os "defensores" da imagem questionarão a capacidade descritiva e informativa da palavra, justamente diante de uma imagem que carrega a potência do traço visual, pelo qual se pode *mostrar* o mundo em detalhes ou se criar novos (imaginários), a partir do traço sensorial mais complexo da percepção humana: a *visão*.

Tanto um caminho de questionamento quanto o outro perpassam aquele ideal de transparência absoluta pelo qual seria possível a "representação perfeita",

---

de uma frase são, por quaisquer meios, traduzíveis. A imagem significa a si mesma. A frase significa a si mesma. As duas não podem nunca se encontrar. [...] A duplicidade pode ser definida como um resíduo irreduzível de não-significação ou materialidade em qualquer signo ou coleção de signos em qualquer meio." – tradução livre.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

por assim dizer, em que o representâmen seria mero meio neutro de acesso ao representado – que seria alcançado, portanto, em sua totalidade, sem faltas. Mas, no embate entre palavra e imagem, reflete-se justamente a falha deste projeto, pois – postas uma diante da outra, tanto a palavra quanto a imagem exibem a impossibilidade de se abarcar a totalidade (mesmo porque, se assim pudessem, tornar-se-iam mais próximas da apresentação do que da representação). De qualquer forma, cabe um olhar atento à idéia de mudez (que parece assombrar a noção de imagem) e investigar de que modo esta noção está ou não presente na produção e na recepção das imagens. E, partindo desta primeira reflexão, provocar a aparente superioridade discursiva da palavra e verificar os limites de sua eloqüência.

A imagem – é possível dizê-lo – não tem voz própria, e, portanto, parece limitar-se a uma função de *exposição*, sem constituição de qualquer discurso articulado e complexo a respeito daquilo que somente pode deixar ver – embora, sem dúvida, a imagem possa determinar limites para esta exibição (como o ponto de vista, a área de interesse, o enfoque, etc.). Mas tal função expositiva, que parece definir a imagem, funda-se na prevalência do *ícone* na representação visual. Se formos para além da representação icônica, a imagem não parece poder ser meramente determinada por uma função exibitiva. E, na verdade, partindo dessa percepção, podemos entrever, já aí, que nenhuma imagem é simples amostragem, figurativa ou não – é o que as artes da imagem moderna e contemporânea parecem reiterar constantemente. De qualquer modo, a imagem (dentro da limitação do estudo) não se funda em uma linguagem profundamente articulada, a não ser que à representação imagética seja imposta uma codificação rígida, afastando-se de uma imagem "por excelência" que enfatiza a sua própria visualidade constitutiva no estabelecimento da representação. Mas, se, por si, uma imagem não "fala", ela parece carregar em si um tipo de murmúrio, um burburinho, um ruído – não é silenciosa. Como se a imagem comportasse uma massa indistinta de linguagem, uma quase-linguagem vibrante.

Se a linguagem nos parece o meio fundamental pelo qual o homem organiza e expressa seus pensamentos, inclusive na percepção dos objetos do mundo, podemos pensar que a imagem provoca, ao seu observador, talvez uma *ânsia de linguagem*, mas que não encontra um texto pronto (a não ser que a imagem esteja acompanhada de legenda, texto explicativo ou se submeta a um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

código rígido sobredeterminante) e assim aquela linguagem provocada, sem encontrar uma expressão clara, parece apontar para múltiplas vozes que se atravessam no corpo da representação visual. A decepção pela ausência de um discurso articulado evidente não gera silêncio, mas o efeito de uma vibração em múltiplas vozes indistintas. Deve-se ter em conta também que o observador não se encontra meramente diante de um objeto do mundo sensível, mas de uma representação, o que tende a levar tal observador, no reconhecimento da representação (ao não cair, portanto, na mera ilusão), a imputar na imagem uma mínima articulação construída – sobretudo dentro do contexto reflexivo da modernidade que põe a construção dos discursos em evidência. Mas, ao não se encontrar nenhum texto claro e fechado, cai-se numa vibração de linguagem em que a imagem parece dizer muito (e caoticamente) num mesmo instante, uma algazarra de vozes murmurantes – que o observador tenta controlar, impondo, possivelmente, sua interpretação. Assim, por essa perspectiva proposta, em vez de uma mudez absoluta, a imagem tenderia mais a represar um burburinho vibrante de linguagem – algo que nos remete não a uma mudez, mas, talvez, a uma afasia.

Se a imagem marca-se por tal efeito de vibração de vozes múltiplas se atravessando numa reverberação ruidosa, o campo da palavra, por sua vez, não pode ser pensado como o espaço da perfeita comunicação transparente da linguagem, em que uma única voz límpida e clara sairia da palavra rumo ao entendimento total e singular da representação. Pois, por mais que as palavras possam se articular de forma complexa, explorando artifícios vários de construção de discursos especializados da linguagem, sempre resta um ruído, uma falha fundamental em que se explicita a impossibilidade da pura transparência na representação – há sempre um resíduo opaco e irreduzível. Há sempre um murmúrio que faz a palavra dizer mais ou menos, ou outra coisa completamente diversa do que se “propunha” a dizer – ou, mesmo, não dizer “nada”. Seja qual for a palavra, nunca se encontra entendimento absoluto e inequívoco a seu respeito; pelo contrário, tende-se a uma multiplicidade de significações possíveis, que poderão exigir, com freqüência, na leitura de um texto, algum tipo de apoio externo, como, por exemplo, a consulta de um dicionário – este que, sintomaticamente, sempre falhará em seu projeto de esgotar os limites de significação de qualquer palavra, por mais banal que esta seja.

Mas, também, não se deve cair num vale-tudo (num *anything goes*),

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

supondo que qualquer significação seja possível a qualquer palavra, a qualquer texto, a todo momento, pois, mesmo abrangentes, existem limites, mesmo que não localizáveis, fundados na relação da palavra com seu contexto – e não há palavra absolutamente fora de contexto (e, assim, os dicionários devem ser infinitamente atualizados). Evidentemente a significação da palavra se dá por arbitrariedade do código da linguagem e, assim, pode-se pensar numa imposição arbitrária sobre este código em que a palavra se apresente numa significação nova, completamente diversa da usual. Mas mesmo tal imposição se construirá dentro de uma contextualização, em que se impõem limites (mesmo que seja em um "contexto privado" como o de um *código secreto*). Sempre há um componente contextual na relação entre o objeto e o ser que o percebe. Não há um observador absolutamente inocente. Assim como não há representação inocente.

Embora sem estar completamente aberta a qualquer significação, a palavra, não sendo representação transparente (por mais que se articule com tal objetivo), é sempre atravessada, tal qual a imagem, por uma vibração de vozes, também contendo, em si, aquele burburinho da linguagem. Mas, sem dúvida, este não parece tão vibrante na palavra quanto o é na imagem, pois aquela é sempre atravessada por uma codificação rígida (da linguagem verbal) que já institui limites fortes, de modo que a palavra tende sempre a se fazer "ouvir" com maior clareza. E podemos pensar, para destacar do vozerio uma "fala articulada", em algo como uma *escuta seletiva* (aquela mesma que nos permite conversar numa mesa de bar lotada ou assistir a um filme em meio aos comentários sussurrados e ao mastigar das pipocas). A analogia é interessante porque, nesta escuta, ainda que nossa atenção possa focar-se sobre um grupo específico de sons e destacá-los da massa sonora, os demais não deixam de vibrar. E se nos pusermos a escutá-los, poderemos ouvir a sinfonia caótica na massa de vozes – e, eventualmente, o ruído pode ser tanto, impondo-se de tal maneira, que não há escuta que consiga fazer se distinguir qualquer som específico em meio ao caos.

Se aceitarmos, então, que um ruído vibrante sempre ronda a palavra, sem dúvida há recursos da própria linguagem para amenizá-lo numa "seleção de escuta". O artifício fundamental de delimitação da representação da palavra (e de abafamento do burburinho que a acompanha) é a composição do *texto*, que poderá estruturar um discurso articulado. Na composição de palavras diversas, tendo cada uma apoiada sobre a outra, na costura do tecido textual, encaminha-se a uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

limitação de significação das palavras justamente pela imposição de uma contextualização, a partir da própria interrelação entre os signos da linguagem. Mas, evidentemente, esta contextualização sempre fracassa, restando, por mais especializada que seja a linguagem, um vão que atravessa o tecido, deixando passar ao menos um resquício de ruído, que não se silencia. Mesmo inevitavelmente fracassada, esta capacidade de articulação das palavras alcança um êxito mínimo, que permitirá a construção de discursos complexos – o que permitirá à palavra, sobretudo à palavra *escrita*, apresentar-se como aquele meio ideal de desenvolvimento especializado das diferentes áreas de pensamento, rumo a uma (por vezes necessária) fantasia de transparência na representação, disfarçando a insuperável verborragia da palavra. A complexidade e a extensão que os tratados e estudos teóricos precisam atingir e o grau de sistematização técnica que exigem da linguagem, expõem, com clareza, a dificuldade de se enfrentar o murmúrio da linguagem ou, melhor dizendo, a própria impossibilidade de absoluta transparência comunicativa. Percebe-se, nos estudos teóricos contemporâneos, uma aceitação, ao menos parcial, desta falha da linguagem, explicitada na tendência à substituição dos longos tratados sistemáticos por escritas mais curtas e/ou fragmentares, sobretudo na forma do *ensaio*, textos que, geralmente, não pretendem esgotar seu tema, mas abrir e explorar caminhos de pensamento em torno e através dele.

A literatura moderna aceitará e explorará justamente este aspecto fracassado da representação, deixando ressoar o burburinho ruidoso da palavra, para além de um *rumor* de bom funcionamento da máquina da linguagem. Pelo contrário, o burburinho é barulhento, truncado, pois vibra por suas falhas. Evidentemente, dependendo do projeto literário, buscar-se-á alguma transparência da linguagem, mas sem a mesma pretensão da escrita científica, por exemplo, que chega a levar a linguagem ao extremo da pretensão de transparência. Quando a literatura moderna flerta com tal projeto, sobretudo no naturalismo do século XIX, irá justamente evidenciar, em contraponto, o fracasso de qualquer projeto de representação total da realidade (mesmo o dos discursos científicos). É nesta falha que a literatura fantástica se estruturará, pondo-se na hesitação entre o maravilhoso (desligado da realidade) e o estranho (fundado na exacerbação da realidade). As obras fantásticas da literatura do século XIX, como as de Edgar Allan Poe, investem na estrutura realista da escrita para chocar o leitor diante do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

incrível, quase-maravilhoso. Já no século XX, vêem-se inúmeros projetos literários que provocam a linguagem em suas falhas, não apenas nesse jogo fantástico com a pretensão formal da escrita realista (quebrando a encenação da realidade), mas investindo nos limites da representabilidade da linguagem em que se funda a literatura, através de obras que não param de fazer vibrar intensamente o burburinho que está sempre presente em toda palavra.

Torna-se relevante pensar numa "injustiça" no tratamento da imagem nas comparações com a palavra. Com freqüência, põe-se em comparação uma imagem diante de um texto, isto é, um único elemento imagético e uma composição sistemática e articulada de várias palavras. Não que se deva também fazer uma analogia redutora e simplista em que só se possa comparar uma única palavra com uma única imagem – isto não faz o menor sentido –, mas deve-se ter tal disparidade de tratamento em conta, para enfatizar que, quando se pensa sobre a imagem, pouco se pensa na articulação de diferentes imagens como algo que possa fundar um tipo de "textualidade" imagética. Se a imagem é marcada por aquele burburinho vibrante de uma linguagem latente e ansiosa, também pode, tal como a palavra, reduzir o seu ruído através de processos de "escuta seletiva", entre os quais se destaca especialmente a possibilidade de articulação de imagens diferentes em torno de uma possível construção "textual".

Qualquer coleção de imagens, mesmo aleatoriamente constituída, já insinua uma aproximação das mesmas e sempre há um impulso de associação em torno de um tema, de uma qualidade gráfica ou de algum traço que as reúna. (É justamente esta possibilidade que será explorada por Sebald e Xavier). Em uma seqüência ou em uma coleção de determinadas imagens, tende-se a criar um fechamento numa espécie de "texto imagético", que pode não ter qualquer referência direta a uma codificação externa e arbitrária, a não ser uma codificação cultural contextual que parece inevitável. Institui-se aquele quase-texto em que uma imagem se refere de algum modo a outra, e assim por diante, e tende-se a fazê-las falar menos, ou melhor, a fazê-las expressar algo "audível" em meio à balbúrdia murmurante (que não cessa).

Se, assim, podemos pensar numa articulação de imagens, evidentemente, há a possibilidade de articulação entre imagens e palavras, até mesmo constituindo "textualidades", o que se evidencia, ao longo da história, pelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

constante atravessamento entre estes campos, que nunca se separam por completo e, em diversos momentos, se encontram em absoluta intimidade. As várias formas de escrita ao longo da história, dos diversos povos e culturas, evidenciam esta relação insistente, presente, mesmo que de forma escamoteada, até na predominante escrita estruturada em fonemas – investida em sua pretensa neutralidade gráfica em favor da representação do código da linguagem. É por esta aparente "pureza" das palavras que estas e as imagens puderam se pôr à distância na cultura ocidental, sobretudo a partir do estabelecimento de uma sociedade letrada, aceitando raramente a aproximação e, geralmente, através daquelas noções de *ilustração* e *legenda* – uma imagem *esclarecendo* um texto e uma legenda *explicando* a imagem. Esta diferença sutil de *ações* representa justamente a superioridade em que, nesse contexto, põe-se a palavra com relação à imagem. Como ilustração, a imagem, *esclarece* um texto no que ele *ainda* tem de obscuro, isto é, naquilo que ainda resiste de impreciso. A palavra da legenda, por sua vez, *explica* o que a imagem mal pode nos dizer, se é que nos diz algo, dentro da perspectiva de uma mudez da imagem. Walter Benjamin, ao final de sua *Pequena história da fotografia*, pergunta-se, sintomaticamente, se "não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia" (Benjamin, 1994b, p.107).

Dentro dessa perspectiva, a imagem, como ilustração, serve à palavra e, em si, parece depender da palavra da legenda explicativa – ao menos num âmbito discursivo, cognitivo ou informativo, pois o mesmo não se pode dizer com relação às artes pictóricas. No entanto, sobretudo diante da fotografia, mas não apenas por ela, a palavra se vê profundamente abalada em sua dominância nos campos do conhecimento. A antropologia, por exemplo, ver-se-á provocada pela imagem fotográfica – como insistir em descrever o que a imagem nos mostra até em seus movimentos? o que a imagem nos mostra até no que não podemos ver com nossos olhos? Não à toa os estudos antropológicos e etnográficos se aproximarão da literatura em suas escritas, explicitando a autoria e o caráter de criação material e inventiva dos estudos – aproximando-se, de forma sintomática, das obras literárias aqui estudadas (sobretudo de Nava e Sebald). Mantém-se aquele embate entre imagem e palavra, em que uma acusa a outra por suas falhas. Numa ponta ou noutra, explicita-se a relação sempre tensa entre imagem e palavra, pois, ambas, investidas na pretensão de alguma transparência representativa, postas uma de frente para a outra, revelam, como espelhos perversos, suas faces ocultas –

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

imagem e palavra explicitam seus limites, suas falhas, suas imperfeições. Vazadas em suas fraturas, ao invés de se emudecerem em desencanto, palavras e imagens cada vez mais se entrelaçam e se provocam, reverberando seus vozerios e abrindo caminhos para a exploração de seus limites.

Palavras e imagens, expostas em seus fracassos, expõem-se como construções – ao mesmo tempo, *inventivas* e *materiais*, profundamente arraigadas na subjetividade do criador, mas, tal como este, participantes no mundo em que se inscrevem como materialidades. A partir disso, embora contenham suas especificidades, palavras e imagens se aproximam e passam, cada vez mais, a se compor em intimidade nas artes (e mesmo fora delas), atravessadas de um campo a outro, exploradas em suas coincidências, complementadas por suas diferenças (que não se apagam por completo). E, em suas ancoragens na realidade, tanto pela afetividade do autor, que se expõe, como na matéria necessária que não se esconde e em que são investidas, palavras e imagens se confundem a pedaços de mundo, gerando obras também entranhadas no mundo, no tempo, na história, donde se trilhará aquela via crescente nas artes contemporâneas de aproximação com o *arquivo* e com a *coleção* – via em que caminham os três autores aqui estudados e, não por acaso, explorando (sobretudo Xavier e Sebald) o atravessamento material entre palavras e imagens impregnadas de realidade e memória.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

## 6.2
## A palavra no rastro da imagem

"Indiscutivelmente são sinais da passagem DELE", afirma o narrador de Valêncio Xavier na primeira linha de *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba* (em *13 mistérios + O mistério da porta aberta* – Xavier, 1998, p.319). E as palavras vão se articulando diante e no entorno da impressão da imagem-traço da fotografia em preto e branco que nos mostra tudo o que restou DELE, este que não está mais ali, mas que se faz presença na ausência sentida, exibida por seus rastros que pungem: "ali ele esteve". Presença espectral DELE que faz jorrar palavras reverberando desde o silêncio-burburinho da imagem muda-eloqüente. Na fotografia, os grãos de prata se misturam aos grãos da

superfície ruidosa do chão de terra que nos exibem as pegadas de um homem; quase no centro da imagem um bolo fecal; um pouco mais abaixo uma mancha escura no solo (poça de urina, o narrador nos sugere); acima, os restos de um jornal rasgado e amassado; e, sobre uma das pegadas, três palitos de fósforo dobrados em V (de Valêncio?).

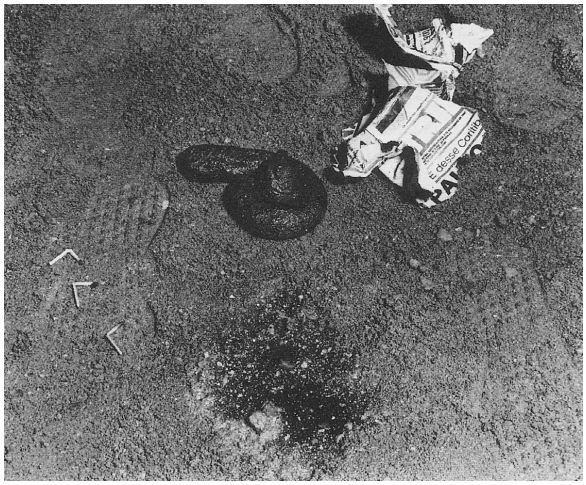

Figura 53

A imagem se acumula de restos: resto de luz, resto de peso, resto de matéria, resto de corpo – excrementos. Todos os indícios DELE, deste ausente que a palavra tenta encontrar – deste espectro que emerge de dentro de uma imagem que não nos descansa porque não acaba em si: algo resta fora do que se pode ver. As palavras são atraídas e levadas a seguir os rastros daquele que nunca irão encontrar – somente poderão inventá-lo a partir dos resíduos vestigiais de sua presença:

> ELE usa o corpo de um homem [...] ELE não é muito alto e pesa pouco [...] Tem ELE o estômago em bom funcionamento, ou pelo menos não sofre de diarréia. ELE tem o hábito de ler enquanto defeca [...] Porém, essas observações são rápidas e superficiais. Você mesmo deve ter analisado o que viu na foto e certamente teria outras ponderações a fazer. (Xavier, 1998, p.321)

A imagem puxa, para dentro de si, as palavras, naquela *ânsia de linguagem* e, mais, convida o leitor a seguir o caminho destas; esta imagem que não se aquieta, impregnada de mistério como toda imagem marcada de indicialidade, como toda imagem residual (tomada por pistas provocadoras), esta imagem nos clama a atravessá-la, nós mesmos, leitores, com o nosso “corpo”, para tocarmos, em efeito, aqueles restos materiais (que inscrevem a obra na realidade, esta em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

que nós também nos colocamos). Esta estrutura de perseguição detetivesca do que falta na imagem-rastro, coberta de vestígios e indícios de presenças que escapam, é constante na literatura de Valêncio Xavier. Seguimos pistas que apontam para uma solução que não se desvela – ficamos no enigma. Aquele "menino mentido" (de outra obra de Xavier, já comentada – Xavier, 2001) nos é "mentido" por seus rastros, pelos restos materiais que nos impõem presença a seu corpo sempre ausente. A particularidade da imagem documental ou arquivística é justamente ter esse lastro no mundo e não acabar em si, na mera representação visual – pois tem um referencialidade forte que impõe, em contraponto ao que mostra, que sempre resta algo que não cabe na imagem. E, na literatura de Xavier, também as palavras por vezes se fazem rastros, revestidas de materialidade (de corporidade), tanto na exploração do traço gráfico como na forma fragmentária e memorial daquela quase anotação e ainda na explicitação da própria linguagem enquanto código a partir de sua transgressão.

Exploradas em suas presenças materiais, palavras e imagens se misturam no espaço sensorial do enigma insolúvel de Valêncio Xavier: a imagem deixa entrever que algo falta à palavra, enquanto a palavra deixa entrever que algo falta à imagem – explicita-se o fracasso da representação na exibição daquele resíduo intraduzível que persiste em todo signo. Por entre escombros e relíquias, entre imagens e palavras, na representação fraturada, encontramos, sobretudo, os indícios da presença DELE, Valêncio Xavier, o escritor, o construtor da obra-frankenstein, feita de dejetos das cidades e pedaços de cadáveres; de pedaços do próprio autor, aquele que, se morre em sua autoria, é ali mesmo dentro da obra.

> O padre tinha o rosto cinzento e os olhos vermelhos, as unhas compridas e afinadas na ponta, isso tudo me deixou assustado e resolvi sair: "Boa noite senhor padre, vou para o hotel". "Não, não vai. Vai ficar aqui", disse ele. E me matou, eu Valêncio! Estou morto! [4] (Xavier, 2006, p.135)

O autor que se faz de morto é o que se faz de obra, que se insinua para dentro desta em corpo e que, na composição anti-ilustrativa entre imagens e palavras, faz estas vibrarem também em corporidades, tanto na explicitação da obra como construção "artesanal" quanto na exibição da condição material necessária do objeto literário. As imagens, impregnadas de traços indiciais, são,

[4] Trecho de *Coisas da noite escura* (Xavier, 2006).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

antes de tudo, arquivos da própria obra, testemunhos da criação, enquanto as palavras ganham corpos opacos e fragmentários (em favor do atravessamento táctil e sensorial e contra a representação distanciada e totalizante), deixando-nos tocá-las e percebê-las também como rastros, pequenas ruínas da elaboração da obra. Em Valêncio Xavier, nos aproximamos de uma indistinção entre palavras e imagens, dispostas todas como "pedaços de mundo". Mas se resiste uma tensão é porque tal indiferença não se realiza (não se completa) e o leitor – ainda ancorado nas tradições de uma sociedade letrada – se percebe um tanto sem chão, sem saber bem onde pisar entre tantas imagens num reino de palavras.

Um desconforto se estabelece nessa estrutura de jogo e enigma de sua escrita, fundado, sobretudo, na tensa relação imagem/palavra, mas não apenas nela. O autor brinca com toda a construção da representação, pondo-a exposta de um modo, por vezes, desconcertante – o que já ficou evidente na citação do pequeno conto *Coisas da Noite Escura*, em que o autor narra a própria morte, mas não como um autor póstumo, e sim como um autor que morre ali mesmo no texto e se choca com isso – "Estou morto", é a última coisa que escreve, estupefato. Mas é em outro relato obituário, *Meu 7º dia* (Xavier, 1999), que se explicita a estrutura de jogo/enigma de sua escrita. Associando gravuras que ilustram passagens bíblicas, imagens outras como a fotografia de um homem de uma tribo prestes a desaparecer (como nos diz o texto), letras de canções, perguntas que por vezes soam quase-infantis de tão provocantes, textos obituários, letras e números, Xavier constrói uma quase-narrativa sem chão, atravessada de fragmentos que se recusam a compor um todo – que deixam, diante do mistério da vida e da morte, aberto um vão enigmático. "E se você pensa que revelou o enigma, está redondamente enganado...", afirma-nos provocativamente o narrador, num breve pós-escrito, antes de nos conceder uma última pista para a resolução de seu jogo infinito.

O que há de mais revelador nesta pequena obra está em seu subtítulo: "uma novella-*rebús*". Como no jogo do rebús, toda a literatura de Valêncio Xavier se estrutura na associação não-ilustrativa, intrincada e fragmentária entre imagens, grafismos, letras, números e palavras, na aparente expectativa de resolução de um enigma, mas, no caso das "novellas" de Xavier, sempre frustrada – o enigma se mantém. As peças de seu jogo, sobretudo nas obras em que um caráter memorial se evidencia, entrelaçam-se, como em jogos surrealistas, em associações livres da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

memória e do pensamento, mas sem aquela condução fluida da narrativa como em W.G. Sebald. Entre imagens e palavras, todos os traços materiais da escrita se entrelaçam, pelo contrário, em contrastes e choques através da estrutura fragmentar que rege sua literatura – daí, talvez, uma proximidade com a montagem do cinema ou dos quadrinhos. Se Sebald tem em sua escrita o eixo condutor de sua narrativa a partir do caráter de relato fluido, que nos remete, como já dito anteriormente, à voz de um contador de histórias, bastante hábil, caminhando entre os temas, entre os tempos e os espaços num fluxo constante de uma memória inventiva, em Xavier, por sua vez, a voz do narrador é tão fragmentária quanto suas imagens e palavras, que se confundem, rumo a uma profunda mistura, constituindo peças do quebra-cabeça que nunca se completa. Tal estrutura inacabada se reflete no caráter de obra em processo de sua literatura: mas sua obra é o processo vivo, em ebulição, em pleno movimento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

Figura 54

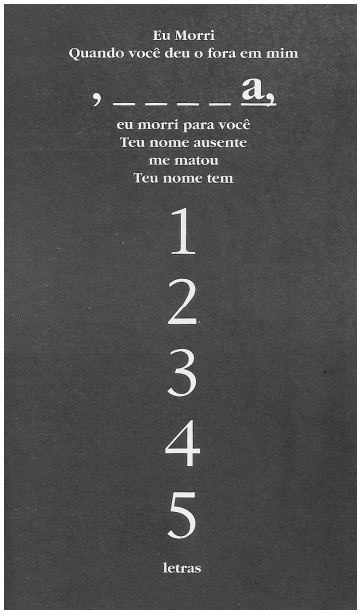


Figura 55

Ao termos as figuras do rebús e do enigma como centrais à literatura de Valêncio Xavier, podemos nos remeter a uma idéia de *profanação* que pode ser associada ao *jogo*. Giorgio Agamben, apoiado na leitura de Émile Benveniste, sugere o jogo como subversão: “A passagem do sagrado para o profano pode, de fato, ocorrer também através de uma utilização (ou, melhor, de uma reutilização) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo” (Agamben, 2006, p.106). Xavier subverte o espaço quase sacro da palavra e da escrita na literatura, ou a própria literatura, desarticulando-a através de suas composições fragmentadas

exploradas em diversas materialidades, para além da palavra, para além dos gêneros, esgarçando os limites do literário na sua estrutura de jogo. E, mais, trabalhando com imagens arquivísticas, mas indo além do documento oficial, colecionando, como o *trapeiro*, os dejetos e detritos das cidades, Xavier realiza uma segunda profanação: a do *arquivo*. Este, envolto na aura da autenticidade e posto fora do tempo mundano, na suspensão espectral, é, através da construção literária de Xavier, pelo jogo e pela pungência das imagens, feito novamente corpo, como aquele frankenstein, morto-vivo, que ainda faz vibrar o passado, mas, para além do espectro, torna-se ser tangível e pulsante – e que nos pomos a tocá-lo em suas cicatrizes, em suas rugas, em cada curva de músculo e osso, mas também em seus órgãos e em suas memórias – neste corpo dissecado, fatiado, costurado e descosturado pelo autor – obra-frankenstein, mas frankenstein mentido, talvez um autômato construído com os pedaços dos cadáveres memoriais que coleciona.

As imagens e as palavras que compõem o jogo subversivo de Xavier não nos deixam ficar à distância. Mesmo não chegando a causar asco, palavras e imagens são investidas de erotismo e tangibilidade, sendo, por vezes, agressivas e até violentas, e exigindo, sempre, do leitor, uma aproximação sensorial, entre a atração e a repulsa. Mas suas imagens não são propriamente agressivas em si – a subversão já está aí: Xavier parece recolocar pungência onde as imagens a tinham perdido ou nunca a tiveram. Assim é que pode colocar a presença da mãe morta num simples desenho de corpo de mulher feito para estudos anatômicos – e aquele corpo ali aberto, exposto em seus órgãos, nos punge a mortalidade (Xavier, 2001). Evidentemente, nem todas as suas imagens são tão provocativas, mas toda sua obra parece se fundar na efetuação dessa pulsão táctil e erótica de trazer o ato da leitura para perto da obra, esta que está, dessa maneira, sempre perto do autor, enquanto este se faz presente na escrita. Somos tentados a tatear os arquivos-dejeto que coleciona em suas páginas, costurando-as em narrativas infinitas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

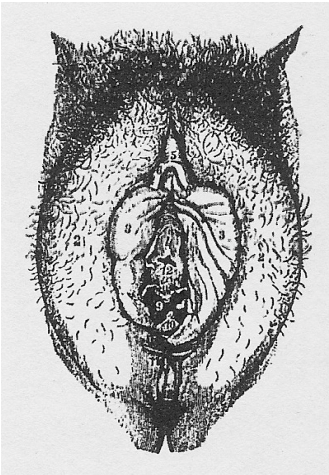

Figura 56

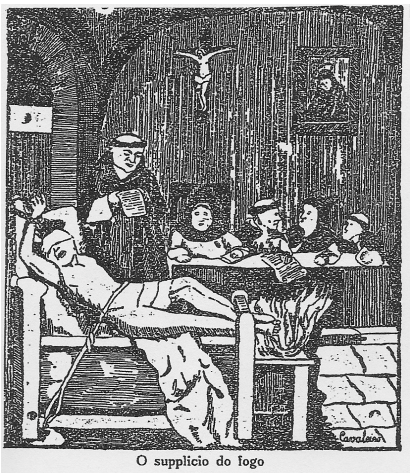


Figura 57

Figura 58

Se em sua literatura pungente, Xavier tende a se afastar da figura metódica do arquivista, este está sempre ali, mesmo que transgredido pela construção literária do autor, mesmo se o jogo profana o arquivo, tirando-o de sua espectralidade em favor de um corpo morto-vivo. Em *O Mez da Grippe* (de um modo que talvez não realize em nenhum outro texto de sua autoria) se faz viva a presença do arquivista que recolhe na escrita, com algum método, imagens, reportagens, testemunhos, documentos vários, verdadeiros ou não, traçando os rastros de um período da história de Curitiba, entre os meses de Outubro e Dezembro de 1918 (em que a gripe espanhola se espalhou pela cidade). O leitor é impelido a ele mesmo atravessar um conjunto relativamente amplo (embora limitado por uma seleção) de imagens de arquivo e cópias de documentos, tateando, em efeito, os próprios rastros do tempo que sussurram o passado. Valêncio Xavier nos narra caoticamente pelas margens, pelos restos, por pequenas pistas que vão pavimentando os acontecimentos daqueles dias, mas diferentemente de Sebald, não constrói uma rota segura através do discurso do narrador. Mantém-se por sobre os rastros e compõe a sua escrita-rebús através deles, explorando o próprio valor enigmático/misterioso que reside em todo arquivo, e intensificando-o ao acrescentar elementos inventados que se misturam às imagens documentais, desestabilizando o método e a solenidade do arquivo. E, dessa maneira, o arquivo é arrancado de seu distanciamento solene e aproximado do leitor, não através de uma relação tão íntima como a que é construída por Nava e Sebald, mas contundentemente afetiva no efeito de tangibilidade imposto pela estrutura narrativa fundada sobre o jogo.

Em *O mez da grippe*, seguimos, página por página, a construção de uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

seqüência imperfeita de eventos, diretamente ou não relacionados à epidemia que perpassa a narrativa, que esboçam a história que não se revela, nem pode se revelar. Seguimos linearmente os dias que se seguem, indicados por datas, e, para cada, dispõem-se as pequenas pistas que vão se articulando num fluxo truncado entre imagens e palavras. Em sua escrita de visualidades e a partir do modo que explora as materialidades da escrita, inclusive o suporte de impressão, evidentemente podemos pensar em proximidades entre as obras de Xavier e duas formas de arte, há pouco comentadas, que trabalham entre a visualidade e a palavra e que, até mesmo, são citações recorrentes nas obras de Valêncio Xavier: o *cinema* e os *quadrinhos*. É clara a influência dessas formas de arte, assumida por referências diretas no texto ou pela inserção, em algumas de suas obras, de imagens referenciais, como reproduções de tiras e requadros de histórias em quadrinhos, fotogramas, ou mesmo fotocópias do texto de sinopses de filmes retiradas de revistas ou jornais.

Porém, apesar de investir no intenso atravessamento entre palavra e imagem, tal qual nas artes do cinema e dos quadrinhos, não se pode dizer que o autor simplesmente utiliza, em sua escrita, a montagem cinematográfica ou a estrutura seqüencial de narrativas gráficas. Sem dúvida, na intensa exploração do suporte, a construção entre imagens, grafismos e palavras na elaboração de narrativas (ou quase-narrativas), remete-nos à construção seqüencial de cinema e quadrinhos. A disposição dos elementos gráficos e a utilização da passagem entre páginas como cortes narrativos, são exemplos possíveis das proximidades. Mas, de certa forma, a estrutura de montagem já está na própria literatura, que, na forma escrita, e na exploração do suporte do livro, ou mesmo na simples articulação “linear” das palavras, já aponta a presença de uma articulação seqüencial próxima da edição cinematográfica e da dos quadrinhos. Mas se, pela exploração dos elementos visuais e imagéticos, junto às palavras, pode-se supor, para além do efeito de montagem, essa aproximação entre a literatura de Xavier e estas duas formas de arte, não se pode simplesmente reduzir a construção de suas obras a essas linguagens; dialoga com elas, mas não faz mera repetição transferida a outro espaço. A diferença fundamental reside na presença, nas artes do cinema e das histórias em quadrinhos, de um efeito de *temporalidade interna da imagem*, que tende a impor, na recepção da imagem, um *acontecimento* ou a ausência deste.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

As obras de Valêncio Xavier possuem sempre alguma narratividade, por mais fragmentárias, como o autor afirma em entrevista: “Quero concordar quando o Décio [Pignatari] diz que eu sou um narrador. Tenho a presunção de vir a ser um contador de histórias”[5] (Terron, 1999, p.53). Mesmo compondo aquele jogo-rebús intrincado, tende a sempre haver um fio narrativo, por mais fino, que conduz alguma história ou uma quase-história por entre as múltiplas materialidades de sua escrita. Mas, dentro de suas narrativas fragmentárias, as imagens que compõem suas histórias não são aquelas *imagens-acontecimento* de cinema e quadrinhos. Não há ação implícita dentro da imagem. Se há seqüência entre as imagens, não se constitui, por tal seqüenciação, a exposição de um acontecimento específico no tempo; em outras palavras, não há nenhum efeito de movimento interno nas imagens da escrita de Xavier. A imagem-acontecimento só parece adentrar sua literatura ou nas citações de quadrinhos (mas aí a temporalidade é neutralizada) ou na peculiaridade de uma narrativa como *Maciste no inferno* (Xavier, 1998) em que Xavier deliberadamente se apropria da linguagem do cinema e produz uma obra apoiada na força de acontecimento daquelas imagens cinematográficas (aparentemente fotos *still* de um filme e/ou fotogramas) – e aí também se aproximando, pelo uso de imagens estáticas e sem duração, da arte dos quadrinhos. Mas mesmo nesta narrativa não se apaga a temporalidade insistente em sua literatura: a temporalidade do traço, do índice, do arquivo, que exala dos objetos marginais que coleciona e das palavras que, por vezes, transforma em restos materiais da memória e do tempo. Pois é, antes de tudo, nas margens do Arquivo, subvertendo sua sacralidade na ressurreição profana do frankenstein ou na construção de um autômato feito de restos da história, que as obras de Valêncio Xavier se constroem.

Figura 59

[5] Em entrevista concedida a Joca Reiners Terron.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

W.G. Sebald explora, igualmente, as imagens-rastro do mundo, também impressas nas páginas de seus livros e, se não se faz de morto como Valêncio Xavier, assume-se ali no entremundos entre os vivos e os mortos (sem *lugar na realidade* como Jacques Austerlitz – Sebald, 2008), fazendo-se aquele narrador espectral, denso, entre a doença e a melancolia, caminhando por entre os destroços do Tempo nas margens da História. Mas, embora Sebald também nos deixe entrever a obra em seus alicerces, ela não nos puxa de forma tão incisiva para perto dela e nos deixa um passo atrás, afastados, guiados pela narrativa em que ele, o narrador, atravessa os dejetos e relíquias do tempo – como se o narrador nos deixasse tocar apenas pouco daquilo que ele recolhe em suas pesquisas, não nos levando juntos neste caminhar pelos destroços; como se ouvíssemos o seu relato posterior, sempre solene e quase interminável, e ele nos mostrasse, entre uma frase e outra, algumas fotos e alguns documentos que guardara de suas pesquisas. Assim, se foi possível reconhecer uma tangibilidade pungente na obra-processo de Valêncio Xavier, em Sebald nos mantemos a certa distância, observando, indiretamente, a elaboração encenada da obra, mesmo que o autor nos deixe tocar, em efeito, seus rastros nas imagens-documento que justapõe ao texto.[6]

Mesmos sem estarem tão intrincadas nas palavras da escrita, as imagens em Sebald não são, de forma nenhuma, meras ilustrações, não se reduzem a esclarecer o texto no que ele possui de obscuro, assim como o texto não assume papel de legenda para as imagens. Por vezes, o texto perpassa imagens sem se referir a estas, que, por sua vez, abrem mão de qualquer identificação explicativa (mesmo qualquer informação a respeito da fonte de origem). E mesmo quando assumem posição ilustrativa, as imagens freqüentemente pouco “esclarecem” uma referência no texto e, mais, parecem, com freqüência, subverter a função da ilustração, chegando a obscurecer uma descrição sob o mistério. Sem dúvida, em sua narrativa do *percurso*, na sua forma extensa e fluida, no ritmo da memória e do pensamento, na estrutura de “relato” em que a voz do autor converge as vozes

[6] A partir daquela comparação outrora feita entre os datiloscritos de Nava, com as “páginas do lado”, e a obra pronta de Sebald, podemos perceber, na consciência desta distância solene que percorre a literatura do escritor alemão, que uma comparação, talvez mais exata, seria entre seus livros e os publicados *Cadernos de Nava* (reunindo transcrições e fac-símiles de anotações e desenhos de seus cadernos de viagem e diários – Nava, 1998, 1999), pela limpeza e distanciamento destas publicações, menos “artesanais” do que os datiloscritos do escritor (estes completamente impregnados da presença física de sua autoria). Sebald sempre nos deixa um passo atrás, assim como o editor ou o pesquisador que organiza as notas de um escritor e, para publicá-las, as “limpa”, neutralizando, em parte, o efeito de ruína dos arquivos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

outras que se atravessam na escrita, o texto ganha prevalência e conduz, por seu fluxo, as imagens, que emergem de sua narrativa. O que não implica numa total submissão das imagens às palavras, de modo algum, mesmo que, na construção da narrativa, o fio condutor esteja na costura textual das palavras. Emergindo por entre as frases, as imagens impressas nas páginas dos livros ora se aproximam da ilustração, ora são quase contrapontos, e sempre, num caso ou noutro, contribuem ao vagar fantasmático e misterioso em que as histórias do passado são construídas e onde se fazem, apesar de alguma distância, pungentes.

Há, assim, uma clara distinção, na obra do autor alemão, entre um campo da escrita e um campo da imagem, mesmo que se componham num único objeto literário. Sintomaticamente, nas obras de Sebald, os textos tendem a assumir uma neutralidade em seus aspectos gráficos (praticamente impensável em Xavier), neutralidade que se reflete no próprio estilo de escrita do autor alemão. Mas, ainda que sob a regência da palavra escrita, sua literatura vê-se, a todo tempo, assombrada pela presença murmurante das imagens. Estas não funcionam como anexos facultativos – são elementos constitutivos da criação. Ainda que estejam mais próximas de um sentido tradicional de ilustração em seus livros, participam efetivamente do corpo da obra e não poderiam, portanto, ser retiradas deste sem alterá-lo profundamente (as diferenças entre as edições, mesmo pequenas, como a alteração do tamanho de uma foto, são significantes – diferentes composições de imagens, mesmo sem a subtração de nenhuma, e, sobretudo, no caso de uma subtração, seria, pelo menos, tão perturbador quanto ler um mesmo texto em diferentes traduções) [7].

Se o texto é fluido, naquele fluxo quase imparável das associações múltiplas do pensamento e da memória no relato da escrita, é, justamente, construído numa costura densa e imprecisa entre múltiplos fragmentos, que, como suas imagens documentais, são como restos do passado, restos de memória, restos do tempo. Nunca compõem a totalidade de uma representação transparente e distanciada, pela qual se veria, através da obra vidraça – representação límpida e íntegra – alguma verdade ou totalidade: não há nenhum épico, nenhuma vida

[7] Pude verificar diferenças relevantes na impressão das imagens em *Vertigem* (*Vertigo*, em inglês) entre a edição em língua inglesa da editora New Directions e a recente publicação brasileira pela Cia. das Letras. E Stefanie Harris informa, em estudo sobre W.G. Sebald (Harris, 2001), que uma edição em língua inglesa de *Os Emigrantes* conta com duas imagens a menos do que a versão original alemã – número pequeno, mais significativo (é difícil medir o peso do efeito de uma imagem na composição das obras de Sebald, mas nunca são irrelevantes).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

exemplar, nenhum mito, nenhuma História, emergindo da literatura do autor alemão, embora todos esses caminhos sejam vistos à distância, lá no fluxo do leito daquele grande rio, enquanto seguimos o relato do narrador pelas margens da destruição. E, assim, seguimos num ambiente de escrita que, embora fluido, é sempre compostos de fragmentos; e as imagens podem adentrar, assumindo-se fragmentos entre aqueles das palavras que se costuram no fluir denso da escritura. Solenes, como as palavras, as imagens de Sebald parecem ter densidade próxima a da escrita; e os dois campos, o da palavra e o da imagem, não se repelem, embora também não se misturem por completo.

A incompletude entre imagens e palavras expressa o caráter alegórico da narrativa de W.G. Sebald, em que as vidas infames daqueles homens marginais nunca se compõem num retrato exemplar ou na total apreensão dos fios que costurariam suas vidas em torno de um romance ou de possíveis biografias. Estamos no campo de *biografemáticas* (ou, talvez, *tanatografias*) *encenadas* na obra de Sebald (Barthes, 2005b, p.172). A escrita, portanto, mesmo em um fluxo corrente e constante de palavras, deixa à mostra a sua incompletude alegórica, consciente de que algo sempre escapa às pretensões da palavra. As imagens, por sua vez, mesmo documentais, também não servem a nenhum propósito revelador e não apostam em seu caráter informativo (a partir de qualquer ilusão de apreensão em si de qualquer realidade); pelo contrário, suas imagens exalam o mistério que há em toda representação visual marcada pelo índice: algo *falta*. Podemos nos remeter à foto do menino Ernest, de A. Kertész (Paris, 1931), que provoca em Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, aquela ânsia de linguagem diante do que a imagem não pode mostrar, mas sugere em seu murmúrio misterioso: "é *possível* que Ernest [...] ainda viva hoje em dia (mas onde? como? Que romance!)" (Barthes, 1984, p.125). É sobretudo a imagem-arquivo (e, mais do que qualquer outra, a fotografia) que possui esse efeito – como já Xavier explicitara em *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba* (Xavier, 1998). Do arquivo, de tudo que se guarda, algo se perde. Nos arquivos dos caminhos de elaboração da obra, que acompanhamos pelos passos do narrador de Sebald, somos confrontados pela evidência inquietante de que nenhuma restauração absoluta e verdadeira daqueles passados é possível – o mistério, como aquele de Ernest, prevalece.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

Figura 60

O *mal estar* pelo qual as personagens e mesmo o narrador, vez por outra, são acometidos nos livros de Sebald, parece se fundar na consciência do *fracasso* – aquele mesmo fracasso do pintor Max Aurach (d'*Os Emigrantes*), em que o cansaço determina o término da obra, não seu êxito de completude. É inevitável: nunca se fará absoluta "justiça" a nada que se busque representar – nem mesmo pela memória (até nossas vidas nos escapam com a implacabilidade do tempo). As reflexões sobre obras pictóricas, atravessando toda a literatura do escritor alemão, parecem manifestar um questionamento, sempre insatisfeito, do autor com relação às possibilidades da representação e, quando retoma momentos da História (narrando grandes eventos ou a vida de conhecidas personagens históricas), parece seguir o mesmo caminho e extrair delas, de suas margens, os resíduos de sua irrepresentabilidade – suas personagens históricas retratadas e mesmo suas personagens inventadas parecem ter suas vidas recontadas não em biografias, mas, como antes sugerido, por *biografemas*[8]; pois a representação do passado, isto é, a representação do que *já não é mais* enfatiza a falha insuperável. Assim, não apenas porque exalam o tempo e evidenciam o registro da temporalidade, explicitando seu *noema* ou *arché*, a preferência de Sebald é pelas imagens fotográficas pouco nítidas, envelhecidas, desfocadas que explicitam em sua materialidade a falta essencial de toda representação – sempre algo se mantém no murmúrio, no mistério insuperável. O Tempo, insaciável, tudo engole vorazmente

[8] "Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a alguma inflexões, digamos: alguns 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão" (Do Prefácio a *Sade, Fourier, Loyola* citado em nota em: Barthes, 2005b, p.172).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

e despeja dejetos entre os destroços que se acumulam tal qual *palimpsestos*: do tempo em que se acumulam escombros, emergem, na superfície do presente, rastros que sobrevivem como espectros vagabundos; mas é preciso olhar para eles, para que olhem de volta, é preciso provocá-los a falar, mesmo que falem sempre pouco, se não se quiser silenciar as histórias ou deixá-las sob os mitos (que, até certo ponto, são inevitáveis).

Figura 61

Sebald deixa falar o espectro e dialoga com ele, mas este sempre nos fala através de sua estranha voz que ressoa o *mistério* insuperável: aquilo que não poderemos (nunca) saber de Aurach, de Adelwarth, de Austerlitz, de Bereyter, de Sebald. A fotografia expressa justamente este mistério, por ser imagem absolutamente espectral – ela nunca carrega nenhum resto efetivo do corte espaço-temporal que representa na imagem, mas traz a presença forte deles. Nesse embate entre presença e ausência, o mistério ganha densidade. Mas, nem por isso, se deve deixar aqueles homens fantasmáticos do passado no silêncio daquela geleira em que se escondia o corpo de Naegelis em *Os Emigrantes*. Assim, a narrativa nos conduz aos espectros enquanto as imagens nos impõem suas presenças espectrais em seus rastros – as palavras nos guiam, nos passos do narrador, mesmo que à distância, por entre os rastros que as imagens exibem ou, antes, justamente pelo que estas não mostram nem podem mostrar. Sebald não faz imagens e palavras se complementarem no que faltam em busca de integração de uma totalidade reveladora, mas faz, como antes dito a respeito de Xavier, com que a imagem permita ressoar na palavra justo aquilo que nesta falta, enquanto a palavra evidencia o mesmo fracasso da imagem. Imagens e palavras não se chocam, mas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

há, insistente, entre elas, uma tensão reverberante. Aquele burburinho se faz escutar através da construção da narrativa, entre palavras e imagens, cortando qualquer silêncio e desarticulando qualquer voz totalizante que se proponha sobrepor aos escombros do tempo.

## 6.3
## Efeito-escultura

Através dos caminhos pavimentados nas experiências dos poemas visuais do século XX ou, antes, pelas trilhas abertas pela poesia ideogramática do haiku[9], ou por uma quase-tradição (descontinuada pela prevalência da palavra ou ao menos relegada ao *status* de "menor") de uma literatura ilustrada a partir das invenções da prensa e da gravura, e seguindo as várias experimentações nas artes plásticas e mesmo as da cultura de massa (chegando ao cinema e aos quadrinhos), Valêncio Xavier explora a fundo as qualidades gráficas da construção literária, assumindo veementemente, para tal, a *materialidade* da escrita. Não tem, nesta, apenas recurso de inscrição da linguagem. Não põe a arte da literatura no campo de uma linguagem idealizada como simples "coisa mental", cuja materialidade seria mero resíduo necessário de registro – que pouco teria efeito sobre a obra. Pelo contrário, Valêncio Xavier aposta na opacidade e na tangibilidade da escrita, ampliando inclusive esta noção para além da palavra; podemos dizê-lo: também *escreve com imagens*, transformando, inclusive, as palavras em imagens. Ou, melhor, escreve com palavras, imagens, grafismos, números, isto é, explora a multiplicidade de possibilidades de impressão que o suporte do livro (ou do jornal ou da revista, seja o que for) oferece na elaboração de uma escrita carregada de *presença*. Compõe, sobre o suporte da página, ou, antes, *com* o suporte da página, um *corpo de escrita*.[10]

Fraturada a representação distanciada e totalizante, constrói a obra como

---

[9] Embora construa uma literatura narrativa, campo identificado à prosa, Xavier mantém-se numa indefinição entre a prosa e o poema, explorando muitos elementos típicos da poesia, inclusive incorporando, com freqüência, a forma versificada de escrita.

[10] No jogo entre palavras, imagens e grafismos na literatura de Xavier, há, na sustentação de suas narrativas fragmentárias, uma aposta na construção literária através da materialidade do suporte: as páginas do livro, ou as folhas do jornal, quaisquer que sejam os suportes de impressão, serão relevantes no resultado da obra.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

*corpo tangível e fragmentário*. Um corpo sem nenhum segredo escondido em seu interior, pois seu interior é apenas mais corpo, órgãos e entranhas, não há nenhuma revelação, nada se esconde por trás. É corpo sempre misterioso, sempre enigmático, pois não compõe uma integridade fixa, mas que não oculta nada fora de sua própria materialidade. Se há segredo, este está impresso na matéria. Tateando-o em busca de uma resposta ou uma revelação escondida, encontramos apenas o próprio corpo, fragmentado e vibrando em murmúrio. Se do corpo se exala o passado em memórias que podem nele se inscrever, antes estas memórias são também materiais como cicatrizes ou ruínas – os espectros ainda são corpóreos, mesmo em sua estranha incorporidade. E a voz do espectro não diz nada de novo, não carrega nenhum segredo mágico; carrega apenas os restos de um tempo que podem nos pungir pela própria matéria: "isso foi" – e anunciar, de sua condição de resto, a destruição de que se alimenta o Tempo – este em que nós nos colocamos, para sermos confrontados com nossa própria mortalidade (*memento mori*).

A analogia da recepção da obra se transfere completamente da visão para o tato. O que não quer dizer de modo algum que a visualidade dos elementos da obra desapareça ou perca sua força, não é nada disso – ou muito pelo contrário. Refere-se simplesmente à quebra de uma postura distanciada que aposta na transparência da representação, cuja figura é a da *visão*, em favor de uma postura de proximidade, cuja figura é o *tato*, aceitando a opacidade do corpo material e fragmentário que compõe o objeto literário. Percebe-se uma literatura que claramente se aproxima das experiências de artes sensoriais contemporâneas. Se há um atravessar, não é o da transparência, pelo qual se veria o significado puro ou o segredo revelador, mas aquele atravessar corpóreo em que o próprio corpo do leitor é afetado pelo corpo opaco da obra – que, se acaso guarda algum segredo, este está, qual cicatriz, marcado na pele. Caminho acidentado semelhante ao buscado pelas inúmeras performances e instalações exploradas na arte contemporânea (mas que sempre esteve presente, de diferentes maneiras, em formas de arte como a música, o teatro, a dança, a poesia na literatura e mesmo o cinema já desde o seu nascimento).

A obra de Valêncio Xavier, na sua construção fragmentária de uma escrita para além da palavra, quebra o distanciamento da representação, quebrando, com isso, nas suas inquietantes narrativas fracassadas, a recepção linear da escritura e,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

mais do que isso, do próprio espaço-tempo, aproximando-se tanto dos jogos surrealistas como das brincadeiras infantis, como também da pintura cubista, assim como da *escultura*. Como nesta, não há ponto de vista fixo, nem linearidade de observação determinada. Uma escultura não impõe uma vista fechada, mas uma corporidade em que se condensam várias vistas possíveis – e várias texturas possíveis, sem dúvida. Diante de uma escultura, há múltiplos ângulos de aproximação (aparentemente ilimitados) que parecem compor, a cada posição de observação, uma imagem absolutamente nova. É nesse sentido que se pode dizer que uma escultura figurativa de um objeto do mundo parece impor mais *realismo* do que o poderia qualquer desenho, gravura ou pintura bidimensional, ou mesmo a fotografia, pois atribui à figura representada, na quebra do enquadramento visual (isto é, na quebra de um ponto de vista limitado), um *corpo*, uma *presença* forte no mundo, *em que suporte e imagem se confundem*.[11] O objeto criado como escultura ganha uma *presença* intensa, abalando o distanciamento necessário à representação que permite aquele "estar em lugar de" um outro. A escultura não se configura como nenhuma janela para o mundo ou para um mundo possível; é, em efeito, a materialização de um *novo* pedaço dele – que não deixa de representar, mas se faz, desconfortavelmente, uma *presença* pungente (como uma imagem religiosa que traz o corpo do próprio santo, ainda como sua representação, mas, ao mesmo tempo, como sua presença).

A fotografia pode alcançar efeito semelhante a este, pela força da coincidência indicial-icônica, daí sua potência de relíquia afetiva, mas nunca alcançando o efeito de um "objeto novo" no mundo, um novo "pedaço de mundo" pela distância entre o suporte e a imagem. A arquitetura, por sua vez, arte bastante próxima da escultura, põe-se, como esta, no registro de uma quase indiferença entre suporte e representação – e talvez se faça de forma mais clara "objeto novo" no mundo, espalhando pela vida cotidiana, quase apagando a representação. Entre

[11] É nesta confusão tensa que a escultura figurativa parece ter certo receio em abraçar o hiper-realismo. Pois uma matéria esculpida tal qual um homem, em perfeita analogia não só de formas como de coloração, gera uma representação que, não raro, remete-nos à taxidermia – aqueles homens esculpidos por Duane Hanson, por exemplo, parecem-nos inquietantes mumificações. Assim é que se pode entender um recuo no uso de cores na representação realista na arte da escultura e, ao mesmo tempo, este uso ser bem aceito em campos marginais, "não-artísticos", próximos do lúdico, do mágico ou do bizarro, como em museus de cera e parques de diversões – em que ainda se incorpora o automatismo do movimento. Ou ainda nas imagens religiosas, que sempre se põem entre a representação e o efeito da própria "presenciação" da divindade representada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

a arquitetura e a escultura, as *artes sensoriais* da contemporaneidade parecem investir, através da construção de complexas instalações, justamente neste efeito.[12] A partir da observação das obras contemporâneas entre instalações e performances, a arte parece se encaminhar para não mais representar a natureza, não mais imitá-la, mas criar "novas naturezas" e fazê-las novas presenças no mundo (num quase, se não total, apagamento da representação) – num caminho que, num certo sentido, retoma antigos rumos da realização artística, mas que, na realidade, dava-se, geralmente, fora de uma inscrição de Arte, misturando-se, como objeto sagrado ou como mero artesanato, à vida mundana.

Se a descrição da linguagem do século XVI por Foucault parece se aproximar do esboço que aqui se apresenta a respeito da literatura de Xavier, não é acaso. Escreve Foucault: "É [a linguagem] antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática" (Foucault, 2007, p.47). Não porque estejamos de volta a uma era de semelhanças, em que a linguagem e as coisas se confundiriam, segundo as propostas do pensador francês, mas porque Xavier constrói uma "coisificação" da sua linguagem literária: a linguagem, investida em sua materialidade, finge-se de corporidade. Explorando a fundo a materialidade do suporte e da própria construção literária, sob vários aspectos, sua escrita ganha, em efeito, corpo e presença, exigindo ser atravessada pela proximidade do tato e não permitindo nenhum olhar fixo ou linear pelo qual se pudesse traçar uma totalidade para a obra. Citando Philippe Dubois, numa passagem em que comenta uma instalação construída por fotografias polaróide:

> Se existem 180 fotos polaróide (15x12) em *Auto-Retrato com Dominique*, isto quer dizer que existem 180 tomadas distintas, portanto 180 momentos de tempo diferentes no quadro, com todos os efeitos perceptivos que isso pode provocar ao espectador. Eis o que este último trabalha: a instalação posiciona-o de tal maneira que ele não pode mais apreender a obra de maneira unitária: ele já não ocupa a posição de domínio; a unicidade de tempo e de lugar da percepção da obra, que fundamentava essa posição, não é mais possível, estourou, como numa obra cubista; e o espectador flutua, não sabendo mais o que fazer e para onde olhar. Efeito-escultura. (Dubois, 1993, p.296).

*Efeito-escultura*. É este efeito que a literatura de Valêncio Xavier alcança,

[12] As artes sensoriais se expandem com força no século XX desde Marcel Duchamp e o seu *ready-made* que é a evidência absoluta da desestabilização da representação na arte: o objeto qualquer do cotidiano pode ser cooptado e se tornar artístico – chegando a um extremo irônico da representação da construção representativa e, por outro lado, da própria arbitrariedade dos cânones da arte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

num extremo desta *literatura do índice* de que tratamos ao longo deste estudo. Se as obras de Nava e Sebald ganham alguma corporidade, tende a ser um corpo ainda espectral, que nos ressoa, sobretudo, o *passado* de que se constituem por seus rastros. O tempo vibra em intensa pungência em suas literaturas, mesmo sem terem, em suas obras, aquela presença forte, como há em Xavier, de "objetos novos no mundo", mesmo sem atingirem de forma tão incisiva aquele "efeito-escultura" de Dubois, ou, pelo contrário, exatamente por isso. O "excesso" de *presença* em Xavier, assumindo aquele caráter de jogo ou mesmo de instalação, trará sua obra para mais perto do *presente*; nisso, o processo da obra se explicita, como antes dito, ainda em intensa *ebulição*, afastando-se um pouco de uma distância mínima que parece haver para se olhar o passado – em Xavier, estamos com o nariz colado à presença corporal de sua obra.

Assim, sintomaticamente, se Xavier se aproxima da figura de uma obra ainda viva em seu processo, este que tateamos na leitura, Sebald e Nava, por seus lados, parecem relatar o resultado da pesquisa, um passo além do processo em si – olhando para trás –, mesmo que, no primeiro, ainda estejamos acompanhando os passos encenados do narrador e que, no segundo, ainda possamos sentir, à distância, o autor tateando os arquivos de sua pesquisa. Desse modo, poderíamos dizer que, expostos em suas obras, Nava e Sebald emprestam seus corpos afetivos às suas obras, que, somadas aos corpos materiais dos arquivos-relíquias, implícitos ou explícitos, conferem uma corporidade espectral às próprias obras impregnadas de passado e memória. Valêncio Xavier, por sua vez, parece fazer de sua própria obra um corpo vivente, pulsante, um estranho animal, que, composto por pedaços que carregam, em efeito, o peso de ruínas do tempo, nos remete à figura da obra frankenstein, respirante e pulsante. Aquele "organismo vivo" (Garramuño, 2008?, p.5), marcado de rastros do passado, rastros memoriais – talvez, como naquela lenda céltica que Proust nos comenta, um ser guardando, cativas, "as almas daqueles a quem perdemos" (Proust, 2006, p.70), ou antes, como aquele frankenstein, cujos restos de cadáveres que se costuram em seu corpo ainda guardam memórias confusas de suas vidas passadas. Embora a figura do frankenstein tenha sido usada com freqüência para se referir à obra de Pedro Nava, parece, por um lado, adequar-se com maior vigor ao trabalho de Xavier, evidenciando o caráter de presença corporal que sua escrita atinge através do efeito-escultura. Por outro lado, Nava constrói seu morto-redivivo, mesmo apenas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA

atingindo um frankenstein fantasmático, a partir de “verdadeiros” cadáveres da história (ou a partir daquele esqueleto factual de realidade), enquanto Xavier faz um corpo completamente fingido, um frankenstein assumidamente *mentido* – e, talvez, pudéssemos pensar num tipo de autômato, apenas aparentemente vivo, talvez um boneco animado que tenhamos de encontrar atravessando um trem fantasma como aquele que aparece em suas *Rremembranças da menina de rua morta nua* (Xavier, 2006) ou em *Um mistério no trem-fantasma* (Xavier, 1998), mas construído com os resquícios e os dejetos (verdadeiros ou não) que reverberam o mundo e o tempo. E talvez tenhamos, neste *trem-fantasma* a figura mais próxima ao efeito produzido pela leitura de Valêncio Xavier, até mesmo pelo caráter marginal que a atravessa.

Figura 62

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710508/CA