

“OS CORPOS CERCADOS” E O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO POÉTICA

Karina Marize VITAGLIANO¹
Sônia Helena de Oliveira Raymundo PITERI²

- **RESUMO:** As potencialidades da escrita no conto “Os corpos cercados”, inserido em *Os pregos na erva* (1962), de Maria Gabriela Llansol, vêm à tona por meio de “cenas fulgor” (expressão da própria autora) e pela permeabilidade das fronteiras entre os gêneros literários, o que dá origem a um texto em que a forma narrativa conto dialoga com a poesia. Esse aspecto híbrido desloca a narratividade para a textualidade, pois se divisa um enredo que se constrói pela quase total ausência de acontecimentos, enquanto o processo de experimentação com a linguagem domina. O espaço textual sugere um campo de concentração que sobrepe corpos, sons, ritmo e imagens. Nesse sentido, pretendemos mostrar, no texto da escritora portuguesa, de que forma a estrutura do conto é atingida pela saliência dos momentos líricos, uma vez que aspectos peculiares à prosa cedem espaço, no conto de Llansol, ao afloramento da sonoridade e da expressividade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Llansol. Intersecção de gêneros. Narratividade. Textualidade. “Cenas fulgor”.

A poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. [...] a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção.

Antonio Candido (1996, p.13).

A obra de Maria Gabriela Llansol provoca no leitor uma total sensação de instabilidade, de flutuação, ocasionada pela pluralidade que cada texto seu promove, desfigurando estruturas fixas na medida em que desloca a narratividade para a textualidade e intensifica as possibilidades da escrita. Nas palavras da escritora:

[...] operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que pode nos dar

¹ Mestranda 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. 15.054-000 – kavitagliano@yahoo.com.br

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. 15.054-000 – piteri@ibilce.unesp.br

a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?). A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético [...] (LLANSOL, 1994, p.120).

Esse fragmento exemplifica um, entre vários outros momentos, em que a textualidade é metalingüisticamente focalizada, ou literariamente realizada, por Llansol em sua obra, fator que nos causa inquietação, pois somos lançados num labirinto poético que apresenta uma “moldura” narrativa.

O conto “Os corpos cercados” (*Os pregos na erva*, 1962)³, objeto deste trabalho, nos faz mergulhar justamente num universo lúdico em que a prosa coexiste numa relação intrínseca com a poesia. Partimos do pressuposto, ancorados em Anatol Rosenfeld (1965, p.6-7), de que não existe pureza de gêneros em sentido absoluto, tendo em vista que toda obra contém, além dos traços estilísticos mais específicos a determinado gênero, traços típicos de outro gênero, o que torna as classificações um tanto quanto artificiais. Também Octavio Paz (1982, p.17) considera que classificar não é entender e menos ainda compreender a “vertiginosa pluralidade do poema”, que apresenta resistência quanto à classificação em gêneros devido ao seu caráter transcendental e à sua natureza ambivalente.

E podemos ainda lembrar as observações de Cortázar (2004, p. 234, grifo do autor) quando afirma que “[...] não há diferença genética entre este tipo de conto e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire. [...]. A gênese do conto e do poema é [...] a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime “normal” da consciência.”

Dentro desse âmbito de discussão, ou se quisermos prosseguir um pouco mais com as palavras de Cortázar (1974, p.234): “[...] num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota”, propomos evidenciar, no texto da escritora portuguesa, como a estrutura do conto é atingida pela saliência dos momentos líricos, uma vez que a atenuação de recursos fônicos e rítmicos, como também a presença de um discurso, de certa forma, mais “direto”, aspectos peculiares à prosa, cedem espaço, no conto de Llansol, ao afloramento da sonoridade e da expressividade.

O substrato fônico, um dos procedimentos distintivos da poesia, é explorado com intensidade no seu texto, o que exige um olhar mais atento, pois estamos diante de um conto que se liberta do fluxo semântico e sintático e extrapola a linearidade narrativa. O estilhaço do enredo já se torna perceptível pela quase total ausência de verbos que expressam ações, e as cinco personagens (Natália, Isaac, Pedro, Catarina, Estevão), confinadas dentro de uma casa, praticamente não atuam e não passam por nenhuma peripécia; como plantas que em seu estado vegetativo, apenas inspiram, expiram, respiram e transpiram, sem expectativa nenhuma de mudança:

Os outros também permaneciam sentados, espécies botânicas a secarem entre as folhas de um herbário.

[...]

Pesavam-lhe as pernas inúteis, entorpecidas pelos seis metros quadrados. Na casa haviam decidido que, seis vezes por dia, todos menos um se sentariam encostados à parede, com as pernas cruzadas e puxadas para cima, enquanto aquele percorria o máximo comprimento do sobrado. (LLANSOL, 1987, p.41, grifo nosso).

Seres dessecados, as personagens têm seus movimentos tolhidos pelo espaço restrito onde estão aprisionadas, espaço estreitado ainda mais pela reiteração da consoante surda /p/, que instaura um ritmo bem demarcado, intensificando a posição repetitiva das pernas, o encurralamento na própria parede e até mesmo o percurso, pois este também é circunscrito.

A utilização desses recursos poéticos acentua a violência e o desconforto que o conto suscita. A sensação de aprisionamento já vem condensada no título “Corpos cercados”, que, além de reunir nas duas palavras que o compõem as consoantes surdas /k/, /p/, /s/, é circundado por sons fechados (/u/), indiciando a atmosfera opressora que permeia todo o texto.

No jogo instaurado com o próprio material de trabalho, a palavra, explorada a partir de sua unidade mínima – o fonema e fecundada em função da repetição de determinados vocábulos ao longo do texto, a predominância das oclusivas e fricativas propiciam a intensificação da aspereza das imagens entrecruzadas que constituem o insólito enredo de Llansol (1987, p.37):

A casa tinha três metros de comprimento. Estêvão medira-os na véspera, a partir do sítio em que Isaac dormia em cima de uma saca esvaziada, com a cabeça a cair para trás e a boca unida, até a outra parede, pela altura em que os cobertores tapavam os corpos de Pedro e de Catarina numa solidão fictícia.

Como corpos que se entrelaçam, a linguagem poética gera combinações significativas, como o par **casa/saca**, além do nome da personagem **Isaac**, quase um anagrama. Na seleção dos sons e dos vocábulos nada é gratuito, pois a ordem/desordem dos fonemas, ao mesmo tempo que é um traço distintivo, aciona a ligação entre personagem e lugar, o que traz como resultado a figura de Isaac em cima de uma saca e dentro de uma casa, constituindo o espaço descrito não apenas um local de aprisionamento, mas principalmente um campo de experimentação da linguagem.

No fragmento acima, à seqüência, amplamente visualizada, que explora o fonema /k/, oclusiva velar surda, ainda se acoplam as oclusivas alveolares /t/ e /d/, as oclusivas bilabiais /p/ e /b/ e as fricativas /s/, /z/ e /v. Por meio desse entrecruzamento fonético, é possível observar que a utilização reiterativa que a

³ Cf. LLANSOL, 1987.

autora faz dos recursos fônicos imprime um ritmo sincopado ao texto, instaurando uma marcação rígida que delimita o espaço onde as personagens se encontram espremidas, espaço medido por meio das partes do seu próprio corpo, como se elas se constituíssem pela soma de pedaços destrocados.

Além da repetição de determinados sons que reafirmam o processo de aprisionamento gerado pela narrativa de Llansol, destacam-se, num nível acima ao das combinações fonéticas, certos vocábulos, que se enredam e reforçam o clima de tensão:

Estevão permanecia no lugar **habitual**, um **hábito** de duzentos e quarenta e três dias, sentado no banco que parecia um tambor, a olhar a janela em que **a luz se enleava nas tábuas ou as tábuas se enleavam na luz.** (LLANSOL, 1987, p.38, grifo nosso).

A manhã começou a aparecer, na continuação da **habitual** quietude, morta antes do nascimento. (LLANSOL, 1987, p.43, grifo nosso).

A linguagem se rebela contra esse universo inerte: o adjetivo “habitual”, justaposto ao substantivo “hábito”, trazem a pesada carga de permanência, o que é intensificado visualmente pelo deslocamento do próprio signo (habitual-hábito-habitual), que se movimenta ao mesmo tempo em que se mantém preso por acentuar o processo de repetição. Procedimento semelhante se verifica nas duas orações grifadas: a palavra “luz” assume posição de sujeito numa oração, e, logo em seguida, de adjunto adverbial, ocupando o lugar de “tábuas”, e, assim, apesar de transitarem, permanecem presas numa relação de alternância. Acrescente-se ainda o próprio verbo “enlear”, responsável pela conexão entre “luz” e “tábuas”, gerando o enrodilhamento vocabular do qual não se pode fugir, tal como as personagens aprisionadas na casa.

Mais uma vez, e sempre, a construção do texto de Llansol não concorre para o acontecimento, ao contrário, cada palavra conflui para aquilo que não se realiza enquanto ação, intensificando o silêncio e o não-devir. A arquitetura desafiante do conto da escritora portuguesa nos permite trazer novamente palavras de Cortázar (1974, p. 153), quando afirma que “[...] um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta.”

Mesmo nas situações em que o texto estaria chamando atenção para o espaço físico que ali se configura, de modo paralelo se evoca, metalingüisticamente, a exploração do local: “Passeara no pátio, ora voltado para o Norte, ora para o Sul, ora para o Este, ora para o Oeste, por que o espaço era limitado e tinha constantemente que mudar de direção.” (LLANSOL, 1987, p.41), excerto que consiste em mais uma provocação ao leitor, instigado sempre a não se fixar no aparente e estimulado a explorar a movimentação interna do texto.

Também a utilização do diálogo no conto não propicia o avanço da ação, eles pouco comunicam, e as palavras enredadas nas falas das personagens constroem uma “ação” outra, que se manifesta, novamente, no nível textual, pois ao mesmo tempo que se mostra estático, o diálogo surge como elemento perturbador que desestabiliza e movimenta o ato de leitura:

- Há cento e noventa dias que aqui estamos – disse Pedro. – Os animais **morreram.**
- Nós **morremos** agora.
- Ainda há pouco, quando estivemos **abraçados**, tínhamos que estar **vivos.** E amanhã também estaremos **vivos.**
- Sim. Para voltarmos a estar **abraçados.** (LLANSOL, 1987, p.37-38, grifo nosso).

O que poderia ser uma declaração amorosa torna-se mais um indício de não liberdade de escolha. As palavras se repetem acompanhando o “amor naturalmente encarnado” (LLANSOL, 1987, p.40) de Pedro e Catarina que ficam embaixo dos cobertores por não poderem fazer mais nada. O movimento de ir e vir gerado pelos vocábulos amplifica a gravidade da situação, encerrando as personagens, e também as palavras, num círculo do qual é impossível escapar. Essa estrutura circular nos possibilita, mais uma vez, dialogar com a poesia, pois, segundo Octavio Paz (1982, p.83), “[...] o poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera — algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.”

Nesse processo de recriação pode-se pensar também na desmontagem realizada por Llansol com relação à categoria do tempo. É mais um ardil na narrativa, pois caminha no sentido contrário ao fluxo que lhe é característico. O tempo, transcorrido em vagas centenas de dias, arrasta consigo toda e qualquer manifestação de vida e flui apenas no sentido de intensificar o desespero e a certeza de que não haverá mudança. Múltiplo e desconcertante é marcado textualmente pela predominância do pretérito imperfeito, que acentua o caráter estático do conto.

O texto de Llansol estabelece ainda um jogo malabarístico que se configura na dramaticidade incutida nos diferentes tipos de discursos que o compõem. As vozes das personagens se coadunam com a do narrador e reforçam a descrição realizada por ele, contribuindo para acentuar a dimensão da casa e da terra, que não permitem vida e nem fuga:

- Pouco mais de um metro quadrado por pessoa – concluiu Estêvão. (LLANSOL, 1987, p.37).

Natália levantou-se e parou em frente da parede oposta. Raspou-a com as pontas das unhas crescidas. Sons afilados espetaram o silêncio.

– Quis enterrá-lo, mas não pude. Eles retalham a terra, e, em cada pedaço, metem-lhe uma pedra. (LLANSOL, 1987, p. 40).

A vida retalhada das personagens e da terra, costurada pelo narrador apenas pela linguagem, mas uma linguagem que também se faz por fragmentos, decompondo partes, refundindo-as posteriormente com outras combinações que serão novamente desarticuladas, numa incessante exploração da potencialidade das palavras como um todo e de suas mínimas frações constituintes.

Essa expansão circular que parte do fonema e regressa a ele, como se cada palavra constituísse um corpo cercado por outros corpos, e presa no espaço que é o próprio texto, ocasiona a formação inédita de imagens que a autora denomina cenas fulgor:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem ou um pensamento ou um sentimento intensamente afetivo, um diálogo. (LLANSOL, 1985, p. 130-131).

Cenas fulgor que, segundo a perspectiva de Eduardo Prado Coelho (1987, p.102, grifo do autor), podem ser visualizadas na imagem 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*.”

Auxilia-nos também na caracterização das cenas fulgor, o conceito de imagem proposto por Octavio Paz (1982, p.120), pois, de acordo com esse crítico, a imagem surge do choque e enuncia a identidade dos contrários conjugando “realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”. Considerando-se, ainda no encaixe de sua reflexão, uma frase na qual a pluralidade de significados não desaparece, a imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras. Colocada diante de nós, nega a representatividade e explica-se a si mesma, ou seja, dispensa qualquer tipo de demonstração. “A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia lhe escapar. O dizer poético diz o indizível.” (PAZ, 1982, p.136).

Nessa busca por dizer o “inominável”, Maria João Cantinho (2006) afirma que a escrita de Llansol arquiteta a suspensão do contínuo narrativo e opera a apresentação da transcendência, por meio da composição de elementos, que circunscreve, a partir de si um lugar. Para a pesquisadora, a cena fulgor surge como a irrupção de um real em toda a sua evidência, e se torna “uma presença que se faz imagem”.

Também Silvina Rodrigues Lopes (2003) em *Exercícios de aproximação*, discute a composição figural como um movimento descentralizado que ao esfalçar

o aspecto mimético provoca uma sucessão descontínua de imagens e resulta na composição de um contínuo equilibrado à semelhança das formas plásticas. A pesquisadora observa a técnica das “sobreposições” que envolve esse processo de escrita numa manipulação de véus e de projeção de sombras e acrescenta que a cena da qual emerge o texto contém em si a sobreposição do seu próprio fazer.

Nesse sentido podemos pensar que a riqueza de detalhes presente em “Os corpos cercados” confronta “liberdade” artística e “prisão” do espaço e dos corpos, o que intensifica a “pequenez” da casa e de seus prisioneiros. Repetir ou descrever assume no conto, portanto, um aspecto circular que aumenta a tensão, não do desenlace, mas do entrelaçamento de um espaço sem vida com personagens em situações-limite, configurando-se uma cena em que se sobrepõem a obsessão da personagem Isaac, a terra, o corpo e a escrita:

Isaac assentava os pés na quarta tábua a contar da parede, uma tábua com nódulos esparsos que reproduziam, vistos perpendicularmente e em proporções reduzidas, secções de troncos cortados.

[...]

Até a vigésima quinta tarde metia a mão no bolso direito das calças, [...], e premia o bolbo de gladiolo de que na revista, por um acaso, não o haviam despojado. [...] e a obsessão de escavar, mesmo com os dedos, a terra da depressão mais próxima da sua janela pregada e de introduzir-lhe o bolbo (LLANSOL, 1987, p.39).

A escrita enquanto ato “assenta”, ou seja, escreve sobre uma personagem que “assentava” os seus pés numa tábua. A exploração desse verbo em seu sentido duplo extrapola, numa visão “perpendicular”, o nível descritivo e dialoga com a própria composição imagética. Nessa perspectiva, “reproduzir” também aponta para essa apresentação em imagens que se multiplicam e o que se configura é uma linguagem obsessiva em aprofundar, “escavar” as entranhas dos signos.

Observamos também no conto de Llansol que, no processo de justaposição de elementos díspares, animais se confundem com homens (“não se distinguem ratos naqueles cobertores”, (LLANSOL, 1987, p.37)), e com objetos (“dois cobertores escuros com remendos mais claros, as asas de uma borboleta frustrada” (LLANSOL, 1987, p.41)); plantas se assemelham a homens (“Estevão sentira-se enjoado, à semelhança de uma flor de macieira humana”, (LLANSOL, 1987, p.38)), e a insetos (“pétalas [...] se pegavam como moscas”, (LLANSOL, 1987, p.38)); a sensação de dor se associa à pedra (“passos de pés quase descalços, no empedrado que doía”, (LLANSOL, 1987, p.43)) e a coloração da equimose é aproximada, em tom irônico, à cor do papel (“[...] doía-lhe a equimose, nas costas, provocada pela dureza das tábuas e azulada como o céu de um presépio de papel.” (LLANSOL, 1987, p.42)).

A esse mecanismo de aproximação entre realidades distintas se somam ainda elementos metonímicos (cabeça, olhos, boca, pescoço, peito, costas, pés, mãos, dedos, unhas) e as personagens são assim desnudadas em suas extremidades físicas, partes despedaçadas de seres humanos que se decompõem dia a dia:

Natália levantou-se e parou em frente da parede oposta. Raspou-a com as pontas das unhas crescidas. Sons afilados espetaram o silêncio.

[...]

Catarina [...] não compreendera por que a mandavam andar sobre as pedras espaçadas e erectas que lhes magoavam os pés quase descalços, em vez de a fecharem numa casa mais além. (LLANSOL, 1987, p.40).

– Quem me dera ver lume – disse Pedro.

– E senti-lo – acrescentou Estevão. Mas pensou que afinal não seria agradável senti-lo, com os dedos dos pés e das mãos inchados pelas frieiras. (LLANSOL, 1987, p.44).

O estado de angústia, desespero e depressão das personagens é reforçado, ainda, pelo campo semântico constituído por “janela”, “tábuas”, “troncos”, “luz”, vocábulos que se repetem ao longo do texto, reafirmando o horror da situação vivenciada:

Estevão medira depois a largura, dois metros, ao fim dos quais se levantava a janela, repassada de tábuas e troncos pregados na luz decadente da penumbra. (LLANSOL, 1987, p.37).

Isaac levantou-se e olhou através das tábuas pregadas da janela. (LLANSOL, 1987, p.43).

As imagens construídas nesses trechos, associadas ao ritmo compassado e à reiteração dos fonemas /t/, /d/, /p/, marcam simultaneamente a redução do espaço e da perspectiva de visão da personagem. Além disso, o signo “luz” é despido do seu aspecto simbólico de liberdade e aparece como elemento opressor (“Várias luzes caíram de repente, verteram-se pelas frestas da janela, amanhecidas por todos os holofotes acesos [...]” (LLANSOL, 1987, p.43)), como também as “tábuas”, que impedem a visão expandida através da janela.

Como se pode notar, Llansol se vale do processo de desfiguração, quebrando as nossas expectativas e nos convidando, como leitores, a rever conceitos e construções imagéticas preestabelecidas. A palavra “casa” é mais um exemplo nesse sentido, pois a imagem de proteção, de conforto, de lar, normalmente a ela associada, é refundida, e a casa se transforma em um “campo de concentração”. O mesmo acontece com o nome Natália, que não é aquela que nasce, mas a que morre no conto, e essa morte é ainda justaposta à construção de uma imagem disfórica do Natal: “Mirravam-lhe os dedos na noite varada de intemporalidade que de Natal apenas tinha o cheiro a estábulo.” (LLANSOL, 1987, p.42). A ausência de

vida vai estar ainda concentrada em mais duas palavras (“feto” e “manhã”), que, em princípio, simbolizariam a explosão da vida, mas que são desviadas de seus significados característicos devido à situação insólita configurada no conto:

Isaac deitou-se outra vez, silencioso, o corpo torcido como o de um feto completado o tempo.

[...]

A manhã começou a aparecer, na continuação da habitual quietude, morta antes do nascimento. (LLANSOL, 1987, p.43).

A narrativa de Llansol é uma rede destecida enquanto enredo, mas que se tece enquanto texto que extrapola as barreiras dos gêneros literários, fazendo coexistir numa relação harmônica, e ao mesmo tempo conflitante, prosa e poesia. Como “pregos na erva”, as palavras não se fixam, flutuam, se desprendem, se deslocam, num movimento ininterrupto que tece o corpo da escrita.

VITAGLIANO, K. M.; PITERI, S. H. de O. R. “Os corpos cercados” and poetic concentration camp. *Itinerários*, Araraquara, n. 26, p. 173-182, 2008.

■ **ABSTRACT:** *The potentialities of writing in the short story “Os corpos cercados”, in Os pregos na erva (1962), of Maria Gabriela Llansol, are made evident by means of “cenas fulgor” (a term coined by of the author) and by the permeability of the boundaries among literary genres, resulting in a text in which the short story dialogues with poetry. This hybrid aspect displaces narrativity to textuality, as it devises a plot that is built by a quasi-total absence of action, whereas the experimentation process with language dominates. The textual space suggests a concentration camp that superimposes bodies, sounds, rhythm and images. Thus, this paper aims at showing how salient lyrical moments affect the structure of Llansol’s short story, once peculiar aspects of prose give way to the outburst of sonority and expressivity.*

■ **KEYWORDS:** *Llansol. Genre interseccion. Narrativity. Textuality. “Cenas fulgor”.*

Referências

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.

CANTINHO, M. J. **Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol**. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>>. Acesso em: 29 jul. 2006.

COELHO, E. P. **A noite do mundo**. Lisboa: IN-CM, 1987.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LLANSOL, M. G. **Lisboaleipzig I**: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. **Os pregos na erva**. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1987.

LOPES, S. R. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

