

## ENTRE O DITO E O VISTO: NARRATIVIDADE EM *ABISHAG*, DE JOÃO CÂMARA<sup>1</sup>

### BETWEEN WHAT IS SAID AND WHAT IS SEEN: NARRATIVITY ON *ABISHAG* BY JOÃO CÂMARA

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)<sup>2</sup>

Amanda Mirella Simplício da Silva (UFRPE)<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva compreender como se configura a narrativa de *Abishag – hóspede inevitável* (2012), de João Câmara, na relação intersemiótica entre texto verbal e texto visual, dentro do contexto do livro ilustrado. Partimos da hipótese geral de que a obra é constituída dentro de uma perspectiva intersemiótica e que a relação estabelecida entre os signos convencionais (palavras) e os signos icônicos (ilustrações) ultrapassa categorizações teóricas de complementação ou de simples correspondência entre o texto visual e o texto verbal. Chegamos a comprovar que, em *Abishag*, o texto visual não serve somente como complemento ao texto escrito, ou como uma fiel ilustração daquilo que está sendo dito, juntamente com o texto verbal, ele ultrapassa categorizações. Para tanto, tomamos como base teórica principal, autores como Genette (1995), Franco Jr. (2009) no tocante à Narratologia e Nikolajeva e Scott (2011) no âmbito da teoria intersemiótica.

**Palavras-chave:** Livro Ilustrado; Intersemiótica; *Abishag*, João Câmara.

**Abstract:** This work aims to understand how the narrative of *Abishag – hóspede inevitável* (2012) [Abishag: Inevitable Guest], by João Câmara, is configured in the intersemiotic relationship between verbal text and visual text, on context of the Picture book. We start from the general hypothesis that the work is constituted within an intersemiotic perspective and that the relationship established between conventional signs (words) and iconic signs (illustrations) goes beyond theoretical categorizations of complementarity or simple correspondence between the visual text and the verbal text. For this, we take as our main theoretical basis, authors such as Genette (1995) and Franco Jr. (2009) regarding Narratology; and Nikolajeva and Scott (2011) of intersemiotic theory.

**Keywords:** Pictures Book, Intersemiotics, *Abishag*, João Câmara

### Introdução

João Câmara Filho, radicado em Pernambuco, nascido em João Pessoa no ano de 1944 é um inquietante artista visual<sup>4</sup> que também se aventura pelo âmbito da crítica de arte e pelos textos

<sup>1</sup> Artigo resultante de adaptação do Trabalho de Conclusão de *Curso Abishag- Hóspede Inevitável: o verbal e o visual nas folhas de palavras e figuras de João Câmara*; 2018, Universidade Federal Rural de Pernambuco; de autoria de Amanda Mirella Simplício de Oliveira, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Sherry Morgana Justino de Almeida.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Letras da UFRPE. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2013), email: sherry.almeida@ufrpe.br

<sup>3</sup> Licenciada em Língua Portuguesa e Língua Espanhola pela UFRPE (2018), email: amandamirelass@gmail.com

<sup>4</sup> Emerge na cena artística brasileira em meados da década de 1960 como uma revelação de Pernambuco, onde passa a morar, e a produzir em meio à geração de artistas que fervilhavam no contexto cultural do estado. Apresenta em sua produção artística além de um extenso repertório de obras não seriadas, três grandes séries temáticas, de acordo com

literários. Câmara confessa – em seu depoimento ilustrado sobre seus cinquenta anos, *João Câmara: 18.250 dias* – que sua habilidade para o desenho despontou na adolescência, não na infância, e que nunca havia sido encaminhado de maneira mais estruturada para as artes visuais, pelo contrário, tinha a vontade de cursar medicina (chegou a formar-se em Psicologia, profissão que não exerceu). Ainda nesse depoimento, João Câmara se autodenomina um pintor figurativo e, conseqüentemente, um pintor que associa figuras e imagens. A associação dessas imagens implica numa espécie de discurso, de narração. A constante em sua pintura, então, seria justamente essa confabulação, essa narrativa de história através de imagens. Para ele, sua obra não é um texto ilustrado, e sim uma ilustração que tem um texto, o visual como elemento que conta a história atrelada às palavras: a história pictórica. Segundo o artista, a imagem por si só é uma narrativa, conta uma história, constrói linguagens, – seguindo esse pensamento, as ilustrações de *Abishag* seriam preexistentes ao texto escrito, de forma que se revela o preciosismo narrativo da linguagem visual, e sua complexa, e inclassificável, relação com a linguagem verbal. Câmara coloca-se como um artista que não encontra limites entre as distintas formas do fazer artístico, um artista por si só intersemiótico, articulador de várias linguagens. Esse voltar-se para a palavra, para o literário, não somente como ilustrador, mas também como um leitor que constrói pela imagem sua leitura da arte, reforça o olhar que aqui propomos sobre a obra de João Câmara, *Abishag: hóspede inevitável*. Neste artigo, então, buscamos compreender a configuração dessa narrativa verbo-visual e, para tanto, valemo-nos para análise da teoria narratológica literária de Genette(1995) e da teorização proposta por Nicolajeva e Scott (2011) para o livro ilustrado.

*Abishag* é uma obra escrita e ilustrada por Câmara numa mescla de linguagem visual e verbal; a narrativa é composta por diferentes tipografias – segundo palavras do autor: “letras maiores” e “letras menores” – e vinte e uma ilustrações digitais, conta a história de um homem, um pintor (ficcionalização do próprio João Câmara), que recebe a visita inesperada de uma moça em sua casa. Num jogo de ambigüidades, pausas e retomadas, palavras e imagens, o leitor é convidado, e advertido a escolher qual caminho seguir nessa busca por respostas que é a leitura de *Abishag*: Caminhos vários que levam a um mesmo destino inevitável: àquela noite de insônia na qual a diligente figura feminina sussurra ao homem cansado que ela nada mais seria que o tempo, o tempo de uma vida inteira, de tudo o que é passado, que viera acompanhá-lo em seus dias mais frios e vazios: Que ela era a Velhice, a hóspede inevitável de tudo o que é vivo!

## 1 A(s) história(s) contada(s) e uma comédia para idosos já crianças

*Abishag: hóspede inevitável*, primeira obra de âmbito literário escrita pelo artista João Câmara, revela outro viés de sua habilidade artística: o de brincar com as palavras e suas potencialidades, não somente dentro da língua, mas desta em diálogo com o imagético. O livro é composto por vinte e uma ilustrações digitais (baseadas em fotografias) – resgatando o interesse do pintor pela computação gráfica, interesse que se inicia na década de 80,– dispostas nas páginas ímpares, enquanto as páginas pares são compostas por três elementos: as chamadas “letras maiores”, as “letras menores”, e pequenas gravuras que dividem o texto. As duas partes do texto verbal são separadas por pequenas gravuras de silhuetas de corpos femininos, apresentando em cada página uma figura distinta, sem repetições. O próprio autor traz nas primeiras páginas da obra sua “Posologia”, uma espécie de instruções para a leitura do livro (veneno ou remédio) para o leitor prestes a adentrar na narrativa:

---

as quais dividiu suas obras, são elas: *Cenas da Vida Brasileira* (1976), composta por dez pinturas e cem litografias; *Dez Casos de Amor* e *Uma Pintura de Câmara* (1984), constituída por diversas litografias, um tríptico, dez pinturas, setenta gravuras, vinte e duas montagens e três objetos; e *Dois Cidades* (2001), formada por trinta e oito pinturas e dezoito objetos.

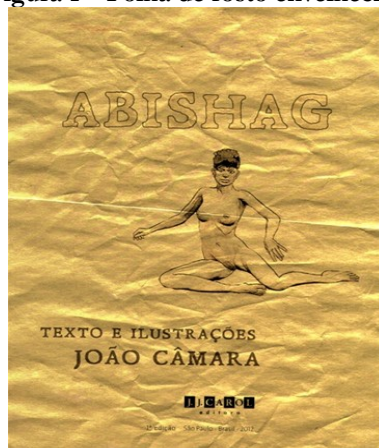
## POSOLOGIA, MODO DE USAR

Estas folhas podem ser percorridas em suas letras maiores, através das imagens, até o fim.//O breve tempo tomado ao leitor seria caminho veloz no qual os eventos tendem a se comprimir sob o peso da idade.//Nas letras menores há diversões e derrotas no percurso: manobras inúteis, talvez, para delongar o caminho e evitar seu termo.//O leitor poderá ignorar o texto em letras menores, poderá deixá-lo para depois ou nele cair para safar-se da correnteza ligeira, vagando e divagando com o autor por um pouco mais de tempo.//O autor, aliás, confessa que estas folhas de palavras e figuras querem ser uma comédia para adultos já crianças, tenham sido eles contemplados, punidos ou, apenas, alcançados pela velhice. J.C. (CÂMARA, 2012, p. 2)

Em seu “modo de usar”, ao estabelecer um jogo de sentidos com o gênero textual bula de remédio – elemento presente e rotineiro no cotidiano de pessoas de idade avançada – Câmara revela, de forma sutil, (materializado no texto pelo uso do termo “velhice”) um dos principais elementos de sua narrativa, que seria o caráter alegórico conferido ao tema da velhice e sua relação com o narrador-personagem.

Ao nos valermos do conceito de “virador de página” no livro ilustrado (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), que seria: “(...) um detalhe, verbal ou visual, que encoraja o espectador a virar a página e descobrir o que acontece a seguir.” (2011, p. 211), descobrimos que, em *Abishag – hóspede inevitável*, o virador de página é a figura da mulher e sua ambiguidade na narrativa. Tanto no texto escrito como no texto visual são lançados elementos que estimulam a curiosidade do leitor, seduzem-no, puxando-o para dentro do texto na tentativa de construir seus sentidos, de buscar pistas para obter sua compreensão. Sedução essa já presente na página seguinte à “Posologia”, na qual, junto ao nome do autor-ilustrador, está gravada no centro da página uma figura feminina (que aparecerá novamente como uma das ilustrações do interior do livro):

Figura 1 – Folha de rosto envelhecida



Fonte: (CÂMARA, 2012, p.3)

Tendo como plano de fundo um papel texturizado em tom sépia, sugerindo um rascunho após ser amassado (e descartado, talvez?), no centro, em destaque, o nome “ABISHAG” toma conta da página e, junto à figura feminina que encara o leitor com seu olhar estático e penetrante, induz-nos a uma dúvida que permeia todos os caminhos da narrativa: o que seria essa figura feminina? Quem seria essa hóspede inevitável a quem chamam Abishag?

É com os versos do poeta tcheco do século XX, Rainer Maria Rilke – em seu poema igualmente intitulado “Abishag” – que João Câmara resgata a imagem dessa figura histórica, personagem presente no texto bíblico que, na obra em estudo, compõe um complexo jogo de

ambiguidades em conjunto com o elemento alegórico da velhice e a representação da figura feminina.

Ela se deitou e, diligente, com  
seus braços ágeis envolveu o homem gasto pela idade,  
E sobre ele, longas doces horas ficou  
pouco temerosa dos muitos anos dele.

Personagem do Velho Testamento bíblico que recebe como missão acompanhar o rei Davi em sua velhice e esquentar seu corpo – que, devido à idade avançada, em dias frios não consegue mais aquecer-se – Abishag é uma das três mulheres sunamitas que a Bíblia menciona explicitamente em seu texto<sup>5</sup>. Conhecida por sua beleza e lealdade ao rei em sua velhice e cujo nome de origem hebraica significa “ausência do pai”, a figura de Abishag também é referida em outros campos das artes<sup>6</sup>. (BÍBLIA, 2007)

Na obra de Câmara, a narrativa se concentra no efeito provocado pela chegada/ “visita” repentina de uma jovem misteriosa, que adentra e se apodera do espaço íntimo do pintor, de sua vida, de sua mente, e do mais precioso: seu tempo. Esse movimento de invasão (do sujeito narrador e da própria história em si, invadida pela dubiedade da figura feminina) começa na primeira página da narrativa, na qual, por meio das lma e lme o pintor conta como a chegada daquela figura sucedeu em sua vida. Começa pela narrativa veloz das letras maiores: “Depois que completei sessenta anos, quiseram os deuses – ou os demônios – que uma moça se aproximasse de mim. Veio se chegando, assim, insinuante, mas disfarçando bem o interesse ou as intenções. (CÂMARA, 2012, p. 4 – lma)”, passando depois para uma reflexão mais demorada e detalhada, nas letras menores:

Difícil determinar o início da velhice. Sessenta anos parecem ser adequados a propósitos sentimentais ou estatísticos. O dístico de sexagenário cabe melhor que o quinquagenário (ainda não tão enferrujado), ou do septuagenário (esse, declaradamente vetusto). //Cícero indica quatro razões para a infelicidade na velhice: suspensão das atividades, fraqueza do corpo, privação dos prazeres físicos e proximidade da morte. De Appius Claudius, candidamente, diz que a tudo isso se somou a cegueira. //Extrai-se rapidamente a alegoria residente nesse acréscimo. É difícil ver e, conseqüentemente, bem julgar. //Deuses e demônios nada têm a ver com aparições. São desculpas que, num corpo inativo, fraco, insensível, moribundo e cego, fabrica ilusões para se defender de uma intrusão veemente (um clarão), ou de sombras enganosas. (CÂMARA, 2012, p. 4 – lme)

Na primeira parte, o narrador-protagonista nos conta da aproximação dessa moça, que, para o bem ou para o mal, chegara a sua vida. Na segunda, fala-nos da aproximação da velhice, de seus completos sessenta anos de idade e do reconhecer-se como humano enquanto alcançado pelo tempo. O narrador do texto verbal divaga pelo pensamento e traça comentários ao contar, desde sua perspectiva única, sua história. Fala também das ilusões que acompanhariam a chegada dessa fase da vida: “(...) desculpas que, num corpo inativo, fraco, insensível, moribundo e cego, fabrica ilusões para se defender de uma intrusão veemente (um clarão), ou de sombras enganosas.” Com isso, lança outra pista sobre a misteriosa personagem, possível ilusão que cria a mente para evitar

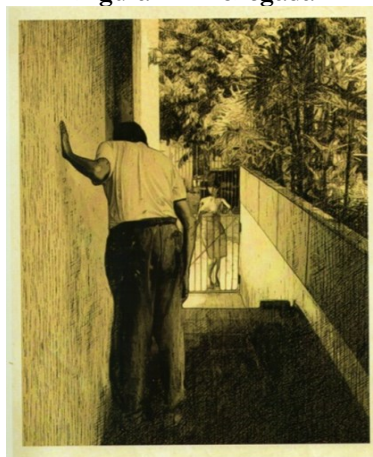
<sup>5</sup> A mais conhecida certamente é a mulher que hospeda o profeta Eliseu, a qual teve um filho nascido segundo sua profecia. A outra figura seria a mulher sunamita mencionada pelo rei Salomão no livro de Cantares. (BÍBLIA SAGRADA, 2007)

<sup>6</sup> Além do poeta Rilke, quem também se debruça sobre a figura misteriosa do Velho Testamento é o pintor brasileiro Pedro Américo. Em sua pintura “O Rei Davi e Abisag”, datada de 1879, na qual se pode resgatar o imagético do corpo feminino jovem, elástico, assim como retrata o também pintor João Câmara.

o inevitável: a velhice que se veste de memória, do corpo feminino, para, talvez, ser recebida de portas abertas.

No que diz respeito à narrativa visual, em tons de sépia (figura 2), a ilustração que acompanha o início da narrativa verbal, retrata uma figura masculina – que seria o narrador-personagem, o pintor João Câmara - indo em direção a uma jovem mulher que, supostamente, o espera no portão. A imagem alude à chegada da hóspede a que se refere o narrador nas lme, inesperada, que “disfarça bem suas intenções”. Mesmo havendo certa correspondência de elementos da narrativa visual com a do texto verbal das lme no que diz respeito ao que é descrito em cena, instaura-se a ambiguidade e a dúvida frente à imagem da moça no portão (seria uma visita de uma mulher real? Ou seria algo imaginado?)

**Figura 2 – A chegada**



Fonte: (CÂMARA, 2012, p.5)

A figura de Abishag dessa forma, no livro, resgata esse corpo, o elemento do feminino, sua elasticidade e sua sedução pela juventude enlaçando o narrador-personagem que divaga, e leva a nós leitores juntos, à procura de respostas.

O homem, em seu “fascínio artístico” pela misteriosa figura, sente a necessidade de capturar sua imagem, seus “ares de esfinge”, e de alguma forma (re) construí-la://Não que fosse por completo uma real doll, pois, semovente, mudava-se do modelo físico para imagens mentais e virtuais persistentes, num trânsito que me agoniava e confundia. Nesse movimento, nesse cinema interno que animava a estátua concreta em personagem carnal, era onde ela vivia? (CÂMARA, 2012, p. 26 – lme)

A necessidade do narrador-pintor de definir a fugidia figura que lhe invade confronta-se à mudança constante da imagem que projeta a hóspede – inconstância da memória, como *flashes* de lembranças e momentos vividos, dinâmicos e mutáveis – o que sugere novamente a mulher como figura feita de passado e de recordações (associação alegórica com a Velhice). Elemento que pode ser observado, no livro, na presença das formas femininas em todas as páginas do texto visual de *Abishag*. As ilustrações representam, ao lado da figura do pintor-narrador da história, avatares genéricos do corpo feminino (ou uma mescla de tantas lembranças que converte sua imagem em genérica), formas parecidas a ponto de nem o leitor nem o próprio narrador- personagem saberem distingui-las, num “trânsito que agonia e confunde”. Um corpo jovem, elástico companheiro de um corpo vagaroso. Relação que, além de ambígua, é desigual, de ritmos diferentes, no que diz respeito à diferença dos corpos; mais: do tempo percorrido por eles na vida. O narrador diz dos

descompasse para com a sua companheira e do despertar de um sentimento antes desconhecido, já que agora, reconhece-se como diferente frente ao corpo jovem:

Incomodava, de fato. Fez-me despertar um sentimento que jamais me aflorara: A inveja terrível dos jovens, da agilidade e desempenho deles. E, em contrapartida, a autopercepção: a desenvoltura com que as pelancas iam revestindo meu corpo. E a labilidade da mente. A falta de entusiasmo e estamina para o mínimo tour de force. Um saco! (CÂMARA, 2012, p. 16, grifo do autor – lma)

Essa relação de descompasso é ainda mais reforçada no momento da narrativa em que, nas lma e lme o narrador-personagem ressalta a assimetria de sua relação com a figura feminina e o cansaço derivado dela (o cansaço da velhice?): “Naturalmente, ela me cansava. Numa relação é preciso um pouco de simetria, um mínimo de *timing*. Ela avançava numa velocidade de raio. Tive de acostumar-se a isso, cada vez mais destrambelhado dos membros e falta de fôlego. Ela me consolava.” (CÂMARA, 2012, p. 28 – lma)

O uso do pronome “ela” ao referir-se à personagem feminina do texto verbo-visual da narrativa, corrobora para a ambiguidade dessa relação; e da própria figura da mulher/companheira do pintor. Ele, com seus “movimentos pastosos”; ela, com seus voos de natureza e efeito cambiante, instável, inconstante, fragmentado. Em *Abishag*, a invasão do corpo feminino se estende sobre a figura do pintor, adentra ao seu íntimo, ao seu ateliê, sua alcova de criação e reflexão interna, prende-se ao seu corpo, como no trecho da narrativa das lma que retomam a figura bíblica de Abishag, aquela que vigia o descanso do homem em sua velhice:

Depois do almoço (cada vez mais frugal, seguindo uma dieta de precauções e proibições), amalgamava-se a mim na rede estreita, forçando-me a um descanso mais semelhante a langor. Eu sentia que o corpo dela tomava o meu num abraço compulsório e exíguo. Era uma cópula sem clímax, algo semelhante a... um sursis, digamos... suspenso na rede? Levava-me a esse tipo de humor solitário (e a mais nada solitário, se me faço entender), embora e porquanto não largasse meu corpo nem minha alma. (CÂMARA, 2012, p. 38 – lma, grifos do autor)

A personagem ocupa os espaços, transgressivamente, e sem pedir licença acompanha o pintor em sua jornada de reflexão não somente sobre si mesmo – corpo passageiro e findável – mas sobre o tempo e sua passagem inevitável. Essa relação cria laços ambíguos durante toda a diegese, plantando dúvidas, lacunas, fragmentos de sentido que incitam ainda mais às perguntas, na tentativa de completar os espaços: seria a relação entre o narrador e a jovem mulher retratada algo físico, real? Ou seria apenas uma fantasia ou espécie de miragem que acompanham os corpos e memórias solitárias nas horas vagas? Seria a narrativa um jogo com o real e o imaginado, ou seria somente a compilação de palavras e figuras de um amor incompreendido pelo tempo e sua distância? Afinal, quem seria esse pintor, narrador-personagem, invadido pela misteriosa hóspede nesse labirinto de palavras que é *Abishag – hóspede inevitável?*

A figura masculina que retrata Câmara em suas ilustrações e em suas palavras – quase como uma interpretação espelhada de si –, resgata muitos elementos referentes a sua vida e obra, num diálogo próximo. O espaço do ateliê, o ofício de pintor, os elementos do cenário: tudo aponta para João Câmara<sup>7</sup>, e – respeitando os devidos limites entre textos ficcionais e textos autobiográficos – sugere-nos uma reflexão sobre a figura do próprio autor da presente obra, um artista duplo,

---

<sup>7</sup> Não seria a primeira vez que Câmara se retrata em suas pinturas, mas seria a primeiro encontro dessa mescla de “Câmaras” que aqui buscamos desvendar: o imagético e o verbal, representados no texto, em confluência no discurso do livro de imagens e palavras

alcançado não somente pela pintura e pela literatura, mas também, pela velhice (veneno ou remédio).

## 2 O narrador e as diferentes perspectivas da narrativa verbo-visual de *Abishag*

Partindo da hipótese de diferentes perspectivas narrativas no texto verbal e no texto ilustrado, analisamos os diferentes focos narrativos utilizados em *Abishag – hóspede inevitável* seguindo a teoria da narratologia de Genette, e seus desdobramentos em Arnaldo Franco Jr. Genette (1995) sublinha a sua teoria de que o focalizador (perspectiva que conduz a narrativa) de uma narração não coincide necessariamente com o seu narrador (voz que narra os acontecimentos) – o que Nikolajeva e Scott (2011) nomeiam, em seu contraponto, respectivamente, “quem está vendo”, e “quem está falando” – embora com frequência os dois papéis se sobreponham. Genette distingue então o narrador, do herói da narrativa. No caso da obra em análise, esses dois elementos confluiriam na organização da narrativa verbal: a voz do narrador, que conta os fatos, é também a perspectiva através da qual se conta a história que se apresenta, então, autodiegética.

Genette, ao dizer das funções primárias da voz do narrador, explica-o como um mediador, cujas funções seriam a de produzir intratextualmente o universo diegético, organizar e controlar as macro e microestruturas do texto narrativo. Com isso, percebemos que cabe ao narrador de *Abishag* a organização dos fatos a serem narrados (inclusive as lma e lme). O que nos leva ao conceito de narrador protagonista, segundo a teoria do foco narrativo de Friedman:

(...) um narrador que narra necessariamente em 1ª pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz é o protagonista da história narrada. Pode valer-se tanto da cena como do sumário, aproximando ou distanciando o leitor da história narrada. (FRIEDMAN 1955 apud LEITE, 1985, p.47)

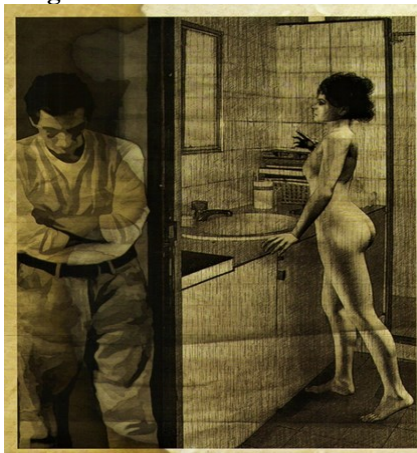
O narrador-protagonista de Câmara – em seu relato íntimo com o leitor – conta-nos sobre os dias que vivencia ao lado da misteriosa personagem da hóspede, e busca de alguma forma (com os comentários ensaísticos das lme) compreender o propósito da demorada visita, e é justamente essa falta de informações sobre a personagem intrusa, por parte do narrador, que cria um contexto de mistério e ambiguidade que sobrevoa a figura de *Abishag*. Temos um narrador homodiegético, uma vez que “é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando da história narrada.” (GENETTE in FRANCO JR., 2009, p. 41), visto a interação que estabelece com a figura feminina da hóspede; e seria mais um narrador homo e autodiegético, pois o narrador “é co-referencial com o protagonista”, narrando sua própria história e, conseqüentemente, lançando suas interpretações individuais sobre toda a diegese: “Vai *me apaziguar* (nem que seja pelas drogas)... Ou, será, ao menos, útil como parceira de conversação... pois ela estará sempre em débito: foi ela quem se chegou... *eu não a procurei*’. Estas coisas que você pensa, racionaliza, para se livrar do incômodo”. (CÂMARA, 2012, p. 14 – lma) [grifos nossos]

Todavia, a narrativa de João Câmara apresenta um elemento mais, visto sua natureza dupla (imagem e palavra): a perspectiva do narrador na narrativa de linguagem verbal no texto (autodiegética) é diferente da abordada nas ilustrações, nas quais, podemos ver a cena de fora, a partir de um olhar externo ao do narrador, que perde seu “controle” sobre o discurso e deixa transparecer, através da linguagem da imagem, elementos não possíveis de serem representados no texto escrito (dentre eles, a estranheza das formas do corpo feminino, que ora aparece – nas ilustrações – como formas duplicadas, coladas ao teto, às paredes).

Nikolajeva e Scot (2011) nos servem como base teórica intersemiótica para compreender de que forma uma perspectiva afastada, heterodiegética, está presente nas ilustrações e na narrativa visual do artista paraibano. Além desse aspecto, surge a curiosidade sobre o porquê dessa proposta nas ilustrações. Em relação a esse ponto, Nodelman (1991) elucida-nos sobre identificação de narrativas em primeira pessoa nos livros ilustrados, fala sobre os problemas da “dupla perspectiva” do livro ilustrado. Ele especula que, no contexto do livro ilustrado, a narrativa verbal pode usar a perspectiva em primeira pessoa ou autodiegética. As imagens, por outro lado, raramente transmitem o efeito de uma narração autodiegética em primeira pessoa. Em um livro ilustrado, um narrador em primeira pessoa significa que, embora compartilhássemos seu ponto de vista, nunca o veríamos em nenhuma ilustração. Porém, de modo geral, a convenção da comunicação visual, seja ela pintura, filme ou livro ilustrado, também cria em nós a expectativa de ver o protagonista na imagem, e essa convenção é válida ainda que o autor tenha optado por contar a história da perspectiva da primeira pessoa. Entretanto, existem certas maneiras de permitir ao leitor compartilhar do ponto de vista do narrador em primeira pessoa e ainda retratá-lo na imagem. (NODELMAN, 1991, p. 4)

Esse é justamente o caso da construção narrativa de *Abishag*. A voz narrativa do texto verbal é em primeira pessoa, contando os fatos desde a perspectiva do narrador, porém as ilustrações retratam a figura do narrador, de maneira externa, como objeto de observação distanciada; a ficcionalização do narrador como elemento pictórico no écran, na tela-página do pintor-escritor. Como podemos observar na ilustração a seguir (figura 3), na qual a cena se constrói através de um olhar terceiro sobre os dois personagens (quase como uma espécie de invasão segunda, do leitor, dentro da invasão primeira da hóspede).

**Figura 3 – Narrador observador**



**Fonte:** (CÂMARA, 2012, p.33)

Num tom de fotografia envelhecida (mescla de cinza e sépia), nós não só podemos ver a figura feminina, enquadrada ao lado direito da cena, olhando-se fixamente ao espelho; mas também podemos ver a figura do pintor, posta ao lado esquerdo da página, sob nódoas sépia (amareladas de desgaste), com uma caracterização que contrasta com a figura da mulher. Ela: vívida, jovem e voltada a sua imagem (espelho); ele: reflexivo, com ares de cansaço e estado de dúvida, titubeante. Esse olhar externo nos permite ter uma visão mais ampla da cena, da representação imagética proposta por Câmara.

Esse ponto de vista construído pelo autor em suas ilustrações nos é externo: nele podemos ver representadas a figura feminina da hóspede Abishag e a figura do narrador-personagem que nos conta a história. Ao leitor é segredado uma espécie de visão privilegiada dos acontecimentos



da história, numa perspectiva diferente à da narrativa verbal (orientada pelo discurso do narrador-personagem).

Enquanto a narrativa de lma e lme falam através de uma voz autodiegética: “Depois que completei sessenta anos, quiseram os deuses – ou os demônios – que uma moça se aproximasse de mim.” (CÂMARA, 2012, p. 4); a ilustração da figura 3, por exemplo, nos mostra um observador externo, heterodiegético, cujo olhar capta o exterior da diegese de Câmara, põe aos nossos olhos a representação imagética do turbilhão dessa narrativa, numa tentativa de representar, como nos diz Nikolajeva e Scott, o que não foi possível de se transmitir por palavras.

O foco narrativo no texto verbal em *Abishag*, dessa forma, é o mais “contaminado”, perpassado e imerso em questões pessoais e emocionais, pois parte da história do narrador-personagem (questões de verossimilhança e da dúvida retórica). A história assim é contada, no texto verbal, apenas de um ponto de vista, sendo proposta ao leitor uma única interpretação dos fatos; em contraste à visão terceira proposta no texto visual.

## 2.1 Verbo-visual: a dupla linguagem do livro ilustrado

O espaço do livro ilustrado é permeado por diversos caminhos possíveis. As palavras se entrelaçam às imagens e as imagens se entrelaçam aos significados possíveis da narrativa. De forma que, por sua natureza, o livro ilustrado comunica duplamente, e ao comunicar pela duplicidade, gera uma nova leitura a cada leitura, quer seja pelo aprofundamento do leitor nas palavras, quer seja pelo passeio dos olhos frente às ilustrações, em busca de um todo – como nos fala Nikolajeva e Scott:

O processo de ‘ler’ um livro ilustrado também pode ser representado por um círculo hermenêutico. Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas sobre o outro, o que, por sua vez, propicia novas experiências e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva de entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14)

Ao tratar do processo de leitura do livro ilustrado como um processo de interpretação verbal e visual em ciclos, embasado no “círculo hermenêutico”, as autoras falam do processo de concatenação e construção verbo-visual. Uma chave de compreensão que julgamos pertinente à narrativa de *Abishag – hóspede inevitável*, porque as ilustrações e o texto verbal da narrativa se fundem comunicando algo novo, expandindo possibilidades do texto, do livro ilustrado. A cada leitura de *Abishag*, quer seja pela associação de interpretação do que se lê nas lma, lme e imagens, quer seja somente um elemento por vez, resulta em uma nova versão da narrativa, com novos elementos revelados em cada um desses componentes da obra. *Abishag* fala de um todo, não somente pelo visual, não somente pelo verbal, mas sim na junção, comunicando-se na junção, na intersemiose.

Esse processo de idas e vindas do ciclo de leitura do livro ilustrado estaria relacionado à teoria de brechas textuais (Readers-Response Theory), a qual Nikolajeva e Scott resgatam e, a partir dela, tecem sobre as possibilidades, ou não, de complementação (em diversos níveis) entre o texto visual e verbal:

O texto verbal tem suas lacunas e o mesmo acontece com o visual. Palavras e imagens podem preencher as lacunas umas das outras, total ou parcialmente. Mas podem também deixá-las para o leitor/espectador completar: tanto palavras como imagens podem ser evocativas a seu modo e independentes entre si. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 15)

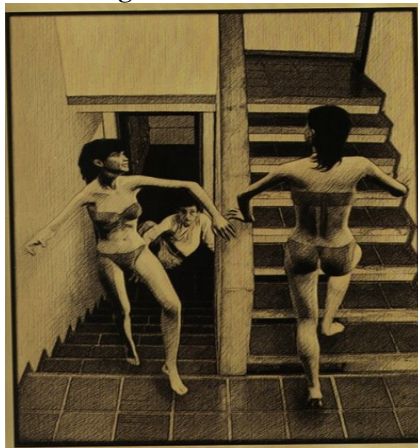
De forma que, em *Abishag* o texto visual não serve somente como complemento ao texto escrito, ou como uma fiel ilustração daquilo que está sendo dito, é mais: ele ultrapassa categorizações, da mesma forma que o texto verbal. Essas lacunas deixadas nos textos visual e verbal, de que falam as autoras, remetem à ambiguidade do diálogo entre as ilustrações e as palavras da obra: os contrastes entre a personagem feminina representada na narrativa escrita e a figura feminina retratada nas imagens de Câmara; as lacunas na relação estabelecida entre o personagem-narrador e a hóspede; e a grande lacuna da narrativa, a nosso ver: a alegoria da velhice, somente revelada ao fim da narrativa.

Nikolajeva e Scott propõem o conceito de “Dupla Audiência do livro ilustrado”, segundo o qual esse suporte da arte verbo-visual (livro ilustrado) seria, *a priori*, destinado não somente à criança e seu olhar perspicaz, mas também ao leitor adulto, experiente. Uma obra que alcança, ao mesmo tempo, o leitor sofisticado e o leitor simples. O que nos suscita alguns questionamentos sobre a obra de João Câmara: seria, talvez, essa “dupla audiência” (criança /adulto) um ponto explorado por João Câmara ao dizer, em sua posologia, que *Abishag* quer ser uma “Comédia para idosos já crianças”? A escolha estética do suporte livro ilustrado seria uma proposta de reestabelecer a relação imagética e visual ricamente explorada na infância? Ou, então, para demonstrar, por meio alegórico indireto, o quanto criança nos tornamos ao envelhecemos e retornamos a uma leitura infantil de mundo (naquilo que há de curiosidade e encantamento do interesse infantil)? Dentre essas e outras perguntas, a teoria do livro ilustrado nos serve, mesmo que de maneira limitada, para tentar compreender como a riqueza imagética da obra pictórica de João Câmara dialoga com sua escrita do texto literário. Relação essa que retomam as autoras quando falam das potencialidades particulares próprios da linguagem verbal e elementos próprios da linguagem visual:

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. Mas a descrição psicológica, embora possa ser sugerida em imagens, necessita das sutilezas das palavras para captar emoção e motivação complexas (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 113).

Essa complexa relação entre imagem e palavra que as autoras apresentam dialoga com as diferenças de profundidade de informações e de argumentações na descrição da narrativa nas lma, nas lme e nas imagens propostas pelo autor-ilustrador de *Abishag*: a representação dos elementos visuais, do cenário do ateliê, da sensualidade e estranheza do corpo feminino, (a descrição externa da narrativa) tem seu maior peso no texto icônico, visual; enquanto o nível de descrição interna (psicológica) é mais presente, e consistentemente representado, no texto convencional, verbal. A ambiguidade que permeia a obra de João Câmara também se faz presente nessa relação, uma vez que muitas das descrições físicas da figura feminina no texto escrito são, no texto icônico, permeadas de elementos do Surrealismo pela mescla com o sonho, com a ilusão: o corpo invertido na parede (figura 4), o movimento do corpo em ambientes improváveis – o trampolim – (figura 13) e a imagem feminina que se duplica (figura 4).

Figura 4 – Ela existe?



Fonte: (CÂMARA, 2012, p.19)

Frente a esses elementos da dubiedade, observamos que o posicionamento do narrador (da figura masculina retratada nas imagens) em relação à figura feminina é sempre de observador, o que nos sugere o distanciamento e dúvidas sobre a veracidade do que nos é dito e mostrado, uma vez que os personagens – nas ilustrações expostas na narrativa visual – não mantêm contato físico entre si em nenhum momento. Sugerindo a dúvida sobre a natureza real ou fantasiosa da jovem que visita a um homem depois dos seus sessenta anos.

Nikolajeva e Scott nos falam dessa mescla (de modos narrativos, de temas, de vozes narrativas etc.) ao tratarem – dentro dos diversos contrapontos que guiam sua leitura do livro ilustrado – da capacidade de “contraponto no gênero ou modalidade” que possui o livro ilustrado. Segundo essa perspectiva:

As palavras podem ser ‘realistas’ e as imagens sugerirem fantasia. Na maioria dos livros ilustrados, há uma tensão entre a narrativa ‘objetiva’ e a ‘subjetiva’ expressa por palavras e imagens. (...) Assim, os livros ilustrados interrogaram com sucesso a noção de gêneros. (...) os livros ilustrados parecem ter maior facilidade imediata para expressar ecleticismo de gênero de que os romances. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 43)

Dessa forma, as autoras apontam para a capacidade do livro ilustrado de passear pelos diversos gêneros textuais, de sua natureza eclética, o que é marcadamente expresso de maneira potencializada na obra de João Câmara. Da mesma forma que não é possível classificar sua narrativa verbo-visual dentro das categorias do livro ilustrado, não é possível limitar uma obra como *Abishag – hóspede inevitável*, como fechada em um gênero só. Afinal de contas, todos os elementos do texto foram articulados de maneira intencional pelo autor-ilustrador, em seu projeto de narrativa verbo-visual, isto é, todos têm significados.

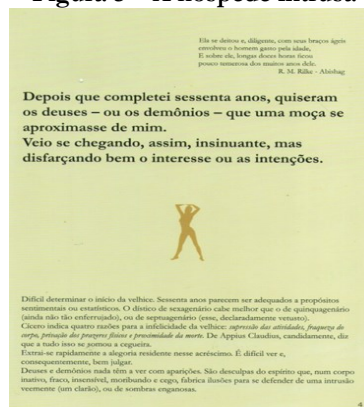
## 2.2 O caminho veloz das “letras maiores” e as diversões e derrotas das “letras menores”

Um dos elementos dessa “experimentação” com o verbo-visual que mais se destaca na obra de João Câmara é a disposição gráfica que o autor confere ao texto verbal. Dividido em “letras maiores” (lma) e “letras menores” (lme), *Abishag – hóspede inevitável* brinca não somente com o visual na imagem, mas também com aspectos visuais voltados à própria organização do texto escrito (o pintor que joga com as palavras). A narrativa dividida em dois momentos, dois espaços distintos, dosa partir dos quais o narrador nos conta a história.

Em um dos momentos da narrativa das letras menores, o narrador reflete sobre o modo profundo como o conhecia aquela hóspede intrusa, ao mesmo tempo em que faz uma analogia sobre a organização e funcionalidade da narrativa verbal das suas páginas de figuras e palavras: Muito esperta, sabia os momentos em que eu vivia e os momentos em que eu narrava, isto é, sabia que eu vivia uma solidão cortada ao meio em duas bandas: uma, falante, gaga e imprecisa; outra, de solilóquios abafados que eu acreditava fossem pensamentos genuínos. (CÂMARA, 2012, p. 24 – lme)

Nesse trecho, o autor alude às “duas bandas” que compõem a narrativa verbal de *Abishag* – ambas conhecidas profundamente pela hóspede misteriosa: as “letras maiores” como momento de vivência, “falante, gaga e imprecisa”; e as “letras menores”, como momentos de narração, de “solilóquios abafados” e pensamentos do narrador. Essas duas partes do texto verbal, com diferentes tipografias e disposição gráfica, são cortadas ao meio por pequenas gravuras de silhuetas de corpos femininos (figura 5). A imagem da hóspede intrusa dentro do próprio texto.

**Figura 5 – A hóspede intrusa**



Fonte: (CÂMARA, 2012, p.4)

Como mostramos anteriormente, logo em sua “Posologia” inicial, o autor nos adverte sobre as naturezas distintas dos dois formatos tipográficos. Ele nos diz dos diferentes caminhos possíveis que o leitor pode seguir na leitura de sua obra. Diferenças que podem ser percebidas de acordo com o passar das páginas: as letras maiores, de narrativa mais veloz, trazem a história de forma mais simples (não simplória) e concisa; as letras menores, contam a história a partir de reflexões e do divagar dos pensamentos do narrador-personagem, que resgata de autores da literatura universal. A presença, na obra, do texto verbal dividido em letras maiores e letras miúdas, separadas por pequenas gravuras, incita-nos questionamentos sobre o possível processo de construção da narrativa de *Abishag*: seriam as letras menores complementos das letras maiores? Seriam as letras maiores uma narrativa completamente diferente da contada nas menores? João Câmara, no ensaio “Intrusa ou companheira, seja bem-vinda”, remete a esse processo de criação de sua obra. Segundo ele, *Abishag – hóspede inevitável*:

(...) foi escrita em um primeiro momento e depois relida e comentada, de maneira que o texto que aparece nos rodapés, em letras menores, com um tempo diferente de leitura e de inclinação mais reflexiva; trata-se tanto de uma leitura do autor em relação ao que ele fez, como uma indicação para o leitor de quanto mais ele pode percorrer nas entrelinhas da pequena história. (CÂMARA in CARVALHO, 2013, p. 2)

Pode-se, então, concluir que, se as letras menores só foram introduzidas ao texto posteriormente, como uma espécie de comentário. A ideia inicial da obra seria sim somente revelar ao leitor ao final do livro a natureza alegórica da personagem feminina e da figura da velhice. Fora a posologia que já diz que a obra trata do tema da velhice, as letras menores trazem desde a primeira página a revelação de que a figura feminina retratada nas ilustrações, e também no texto, trata-se de uma alegoria da velhice: “Difícil determinar o início da velhice” (CÂMARA, 2012, p. 4); enquanto as letras maiores, as que prometem velocidade de informações, somente revelam tratar-se da velhice no fim da obra, em sua última página de texto escrito: “Não é Felice, velho burro e surdo. É Velhice, ela disse, puxando o cobertor para as minhas costas.” (CÂMARA, 2012, p. 42). Talvez sejam somente textos que se sobrepuseram em comentários tecidos sobre as imagens, talvez sejam apenas anotações de um pintor-escritor sobre a vida e sua vivência com o tempo; ou talvez seja o próprio tempo (o de leitura, o do olhar) que, através da obra de Câmara, ensina que cada caminho tem seus ganhos e suas perdas, e que nós, como leitores, frente a uma obra vasta e livre como *Abishag*, tomamos a liberdade de explorá-la sabendo que fala da universalidade do humano, fala do ser e fala do tempo sobre o ser. Fala do tempo, sobretudo.

Esclarecidos os processos de construções da obra, cabe a nós, leitores, especularmos sobre as possíveis significações dessas letras maiores e menores no texto, e de que forma elas podem contribuir para a leitura geral da obra. Nikolajeva e Scott, ao tratar dos elementos do livro ilustrado, apontam para o conceito de analepse, o recurso linguístico utilizado em narrativas para remeter ao passado. Segundo as autoras, o “alcance das analepses vai além da experiência do leitor implícito, para a experiência dos protagonistas.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 228), de modo que a narrativa se relaciona diretamente com lembranças e memórias passadas de seu protagonista, nesse caso, o pintor-hospedeiro. Em *Abishag*, as “letras menores”, diferente das “letras maiores” e das ilustrações, revelam muito mais da perspectiva desse protagonista, do narrador da história, uma vez que guarda pormenores de suas lembranças, de seu relato passado, de maneira detalhada e pausada, revelando ao leitor elementos mais profundos da narrativa, quebrando ou ampliando, a ambiguidade do texto de João Câmara. Essa diferença de profundidade entre as letras maiores e menores pode ser observada mais claramente no momento da narrativa no qual o narrador, ao dialogar com sua hóspede, começa a especular sobre os sentidos vagos da resposta que recebe de sua visitante, ao sentir o peso do cansaço de uma relação tão desigual: “Amorzinho, não se desespere. Logo isto tudo vai passar.” (CÂMARA, 2012, p. 30 – lma) e segue especulando:

Dative-me muitas vezes nas palavras desta pequena frase – e em suas repetidas variações, tentando alcançar-lhes não tanto o sentido (fácil equação de três termos: idade, doença, morte), mas o teor de sinceridade e carinho que pudessem conter.//Amorzinho, parecia-me a mais difícil de atribuir justeza, pois logo sua brejeirice comutava-se em caricatura e deboche, e passava assim a presidir veredicto e sentença, o que, em muito, prejudicava a solidariedade que pudessem expressar para aliviar-me os desesperos. Não se desespere é muito diferente de não há motivo para desespero, por exemplo.//Tinha esperanças, portanto de prólogos mais brandos na parte final da sentença críptica, da afirmação tudo vai passar, isso, sim, definitivamente fatal. (CÂMARA, 2012, p. 30, grifo do autor – lme)

O narrador, através de um tipo de equação, tenta compreender a enigmática mensagem de sua hóspede, o que ela queria dizer. Dessa forma, utiliza-se das letras menores como uma tentativa de racionalizar o que é dito nas letras maiores, uma espécie de comentário crítico.

A obra de João Câmara propõe o entrecruzamento da descrição de “ações externas” nas letras maiores, com a descrição de “ações internas” nas letras menores, de cunho mais ensaístico e íntimo do narrador-personagem. Aquelas, como uma narrativa mais concisa (menos

“contaminada” pelo eu do narrador); estas, como “fluxo de consciência” do narrador (mais “contaminada” de seu íntimo), como um diário, no qual o narrador revela, ao leitor, pormenores de sua vivência com a hóspede recém-chegada, seus pensamentos medos, angústias e anseios. É também nessas letras menores que o narrador traz outras vozes para seu discurso, quase uma espécie de paideuma, em termos Poundianos. Como nos diz o próprio João Câmara ao falar das vozes que evoca em *Abishag–hóspede inevitável*: “Nas referências, estão escritores que li na juventude, como Proust, Joyce, Kafka. Com Joyce, tenho uma relação muito antiga. Meu pai era um leitor dele.” (CÂMARA in CARVALHO, 2013, p. 2). As letras, em ambas configurações gráficas, configuram-se então, na obra de João Câmara, como distintos espaços de expressão do artista que, através de sua obra, comunica não somente pelo verbal, mas também pelo visual.

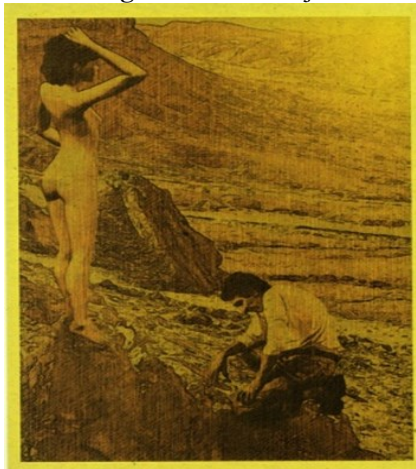
### 3 A hóspede inevitável: Velhice

João Câmara traz o tema da velhice, através de uma perspectiva distinta de abordagem imagética e textual, como base para arquitetar sua obra. Para que o tema não ficasse óbvio no texto, ou se esgotasse em sua superfície, o autor-ilustrador deixa somente algumas pistas que instigam o leitor à continuação da leitura em busca de mais pistas, tanto no texto escrito como nas imagens; de algum elemento que acrescente um sentido mais a esse quebra-cabeça de ambiguidades que é *Abishag – hóspede inevitável*.

Segundo o comentário crítico *Intrusa ou companheira, seja bem-vinda*, *Abishag* teria nascido de um trocadilho, explorado ao final da narrativa, no qual um diálogo entre o narrador e a hóspede (nas lma) revela o verdadeiro nome, natureza, e propósitos desta, o que ilumina também outras interpretações na obra, assim como um olhar distinto sobre as páginas já lidas. A natureza alegórica da velhice que se revela, finalmente, e surpreende ao mesmo tempo, o narrador e o leitor:

Em uma noite de insônia, sob o sol do deserto e sobre as dunas amarfanhadas do lençol, perguntei://– Como é mesmo o seu nome? // – Você não sabe? //– Você o disse? //– Nunca julguei que fosse preciso. //– Deixei disso. Qual é? Um desses nomes modernos, em moda? Bruna, Patrícia? //– Não. //– Ah, bom. Um literário... vamos ver... Justine... Lolita... Ana Karenina, provoquei. //– Nenhum deles. Nunca disse o nome para que você não se envergonhasse.// – Eu? E você, não?//– Eu, nem um pouco.//– E qual é, enfim?//– Tem certeza que quer saber? Prometa não rir nem chorar.//– Feito.//Ela sussurrou o nome. //– Felice? Não é um nome feio...//– Não é Felice, velho burro e surdo. É Velhice, ela disse, puxando o cobertor para minhas costas.//Má e previdente, contudo. Fazia frio sob o sol do Sahara, do Neguev, de todos os desertos. (CÂMARA, 2012, p. 41 e 42, grifo nosso – lma)

O trecho traz do clímax da narrativa com a revelação do nome e identidade da misteriosa figura da hóspede. Nessa página, as lme são omitidas, ficando as lma como narrativa principal, um diálogo direto entre o narrador e a personagem que confere um tom intimista do leitor para com a narrativa, uma vez que a vivência daquele que conta a história nos é passada de forma mais direta e imediata, sem pausas e divagações. Na narrativa verbal, a personagem reluta para não ter seu nome revelado – “Nunca disse o nome para que você não se envergonhasse”, pois, como figura de muitas vivências e de muitas outras visitas inevitáveis, já conhecia o peso que o seu nome, Velhice, trazia consigo – “A bagagem... Bem, a bagagem pesava com um currículo assustador. Soube de dois conhecidos arruinados física e moralmente pela moça.” (CÂMARA, 2012, p. 10). O último diálogo entre os personagens resgata também outra imagem: a de Abishag e a do rei Davi. Ao dizer seu nome e pôr o narrador frente à verdade irrevogável, a jovem o cobre com um cobertor, pois o frio de que falara o rei nos textos bíblicos, o alcança finalmente.

**Figura 6 – A rendição**

Fonte: (CÂMARA, 2012, p.41)

No texto visual (figura 6) que acompanha essa revelação da natureza alegórica da velhice, vemos uma ilustração de tom amarelado e vibrante – contrastando com os tons de cinza e sépia predominantes nas ilustrações anteriores na obra – Câmara retrata de forma distinta as personagens da história. No que parece ser um espaço externo ao estúdio do artista – uma montanha ou uma praia – o pintor curva-se agachado num gesto que sugere redenção frente à figura feminina, que se põe de pé – quase como que num pedestal – o que lhe confere certo ar de divindade. Esse cenário, o uso de cores e a posição espacial das figuras reforçam o clímax e a tensão no momento de revelação do nome da personagem. Há também uma espécie de “rendição” do sujeito à mulher que alegoriza o tempo, como se apresentasse a vitória do tempo sobre o humano: a velhice.

De fato, na narrativa os elementos da alegoria da velhice se encontram diluídos meio ao jogo de imagens e palavras. Cada elemento escolhido a ser representado na narrativa é intencionalmente pensado, o que nos move, como leitores, a buscar formas de caminhos possíveis da obra, e a junção de pistas e acontecimentos mais relevantes. Como nos conta o narrador-personagem, na lma ao narrar a chegada de sua hóspede inevitável e das coisas que ela carrega consigo: “Um dia, ou uma noite – já não lembro bem – a criatura chegou com armas e bagagens. Das armas, o que me lembro bem, foi o vasto arsenal de drogas que, logo, se espalhou pela casa: em armários, no balcão do banheiro, na mesa de cabeceira.” (CÂMARA, 2012, p. 8 – lma)

Complementa-se, nas divagações do narrador nas lme, sobre esse arsenal de drogas que trouxera essa figura misteriosa (para o bem ou para o mal):

Ungentos, pós, comprimidos, cremes, xaropes, elixires, pomadas, soros. Para o pergaminho da pele, para os recônditos sem sol, para as vias obstruídas, de tráfego lento. //E cheiros voláteis de todos os vidros e caixinhas, a proclamar que o olfato, agora príncipe, pôs a visão em prova injusta: Já há melhor memória de um cheiro de infância – a pungência entranhada do couro e das frutas de dentro da bolsa de merenda... contra a difusão, a imprecisão de um rosto que foi amado na juventude. (CÂMARA, 2012, p. 8 – lme)

O primeiro elemento que podemos observar nesses dois fragmentos, em relação à abordagem da velhice, é o jogo de significados e ambivalências. Ao mesmo tempo que enuncia “armas” e “arsenal de drogas”, aparentemente em sentido literal, evocando possíveis periculosidade e ilicitude da mulher, os mesmos termos podem ser lidos como medicamentos que a velhice carrega consigo, frente à fragilização do corpo e da mente. Sentidos que são mais expostos nas lme, devido à especificação do que seria esse arsenal de drogas trazido pela visita (“ungentos, pós, comprimidos,

cremes, xaropes, elixires...”). O que nos remete ao segundo elemento característico da obra que pode ser aqui observado: há maior nível de detalhamento e explicações mais literais nas lme uma vez que representam uma espécie de comentário da narrativa em lma; enquanto que as letras maiores apresentam uma narrativa mais direta e objetiva, concisa, que comunica pela ambiguidade, pela metáfora, ou seja: incita o leitor à dúvida.

Considerando esses elementos de natureza dúbia na narrativa, a retratação da personagem e do ícone feminino representado em *Abishag* e seu jogo ambíguo de revelações e ocultações, pode estar associado ao que nos apresenta Annateresa Fabris (FABRIS, 1995) como lacunas propostas ao leitor/espectador num “processo de montagem fantasioso”. Ao longo de toda narrativa, os textos verbal e visual levantam elementos que ora se complementam (há uma concordância com o que é narrado no escrito e no que é retratado nas ilustrações, ora diferem (aquilo que é descrito no texto escrito necessariamente não se encontra representado no texto visual).

Contudo, apesar do fato de haver em alguns momentos da narrativa o que Nikolajeva e Scott (2011) tratam por “correspondência” entre o texto visual e o verbal, o texto de Câmara joga mais uma vez com o leitor (ultrapassando categorias de simples correspondência verbal-visual), quando diz, nas lma: “Uma ou mais vezes, julguei perceber que ela calcava o joelho sobre minhas costas quando eu tentava um pouco de jardinagem. Lograva uma dor aguda e paralisante. Era impossível arrancar as ervas daninhas. Difícil levantar-me sem girar de cócoras, com alguma dignidade”. (CÂMARA, 2012, p. 36 - lma)

Esse fragmento da narrativa serve como exemplo do que seria esse movimento de subversão dentro do conceito de correspondência do texto verbal e do visual no livro ilustrado, conforme comentam Nikolaieva e Scott. Nas lma o narrador diz ser atingido por golpes de joelho em suas costas, dados pela misteriosa mulher que havia ali chegado.

**Figura 7 – As dores da velhice**



**Fonte:** (CÂMARA, 2012, p.37)

Como vemos, na ilustração (figura 7) é retratada exatamente a cena narrada no texto escrito: uma figura masculina, o pintor, encontra-se agachado jardinando as plantas, enquanto a figura de uma mulher crava o joelho em suas costas; o que seria, numa leitura mais superficial, um exemplo de correspondência ideal da dupla narrativa do livro ilustrado. Além disso, o uso da cor verde, quebrando o padrão de cinza e tons de sépia das ilustrações, pode remeter à organicidade do ato de jardinar, à presença das ervas daninhas no jardim – “No fim das contas, descobri, ela tratava de proteger as ervas daninhas.” (CÂMARA, 2012, p. 36) (do mesmo modo que a velhice prende-se ao homem) sem prévio anúncio, sorrateiramente: uma hóspede, que como as ervas daninhas, não vai embora tão facilmente.

É justamente neste aspecto de “montagem fantasiosa e fragmentação” (FABRIS, 1995) que a narrativa de *Abishag* transcende essa simplificada relação de tal para qual da imagem/palavra. Ao ler-se agora o ícone feminino – revelado posteriormente – como a alegoria da Velhice, ambas as



narrativas (verbal e a visual) se vestem de novas possibilidades de leituras: as Joelhadas femininas nas costas do pintor seriam não mais simples Joelhadas nas costas, mas sim dores causadas pela idade, pelo toque na velhice, incômodo presente no corpo do narrador-personagem. Os limites do real e do imaginado se fazem mais tênues, e mais uma vez a obra de Câmara, assim como sua produção artística, escapa a classificações ao ir além mais da dupla narrativa do livro ilustrado.

### **(In)conclusões**

O passeio pela obra *Abishag – Hóspede inevitável* (2012) de João Câmara nos permitiu compreender, um pouco mais, a dimensão de sua obra pictórica e literária. A vastidão da arte em prova viva, presente e pulsante na cultura brasileira. Traçamos algumas veredas possíveis a serem seguidas no diálogo desenvolvido, no intuito de demonstrar, ainda que brevemente, a configuração intersemiótica de sua narrativa. A leitura de *Abishag* em diálogo com a teoria do livro ilustrado e sua dupla linguagem (visual-verbal) dá a ver como autor-ilustrador “joga” com o leitor a partir das experimentações com as formas das palavras e das imagens, numa mescla de gêneros. Todos esses elementos analisados dizem coisas importantes sobre a obra, mas não a concluem.

Como leitores críticos, curiosos por natureza, aceitamos “jogar”, montando e desmontando o texto a fim de encontrar nele caminhos pelos quais são possíveis de seguir em nossa leitura. Caminhos nem sempre tão claros, às vezes camuflados por palavras, imagens, dubiedades, e outras formas de enganar os sentidos, tão bem articuladas pelas artes. A arte de comunicar pela imagem e pela palavra, e dessa comunicação articular possibilidades outras de se ler o texto, a herança deixada pelo autor, ao leitor desavisado ou não.

Câmara em sua Posologia não esgota os “efeitos colaterais” possíveis de sua obra, uma vez que seria inviável prever todas as possíveis leituras. As lacunas se formam. O que deixa a nós, leitores, curiosos não somente pela história, mas por construir reticências adentrando às nuances, sensações e expressões intersemióticas que comunicam (seduzem) as imagens e palavras de *Abishag – hóspede inevitável*. A trama se desenrola num suspense que envolve essa “hóspede” misteriosa que chega sem maiores explicações e invade o íntimo, o espaço de criação, o corpo e a mente de um homem alcançado pela idade, que tenta, de todas as formas – por divagações, questionamentos, fluxos de pensamento e lembranças passadas – compreender a natureza da relação estabelecida entre ele e a misteriosa mulher, suas verdadeiras intenções e o propósito, afinal, daquela estadia involuntária dentro do seu eu.

### **Referências Bibliográficas**

BÍBLIA. Português. Traduzida por João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

CÂMARA, João. *Abishag – hóspede inevitável*. Texto e ilustrações João Câmara [organizador Jacques Rutman] São Paulo: J.J. Carol, 2012.

CARVALHO, Paulo de Tarso de. Intrusa ou companheira, seja bem-vinda. In: *Suplemento Pernambuco*. Recife: n. 88 – jun. 2013.

FABRIS, Annateresa. In: LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: *O revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: Edusp, 1995.

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*, ed. Thomas Bonnici e Lúcia O. Zolin. 3 ed. p. 379-393. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara: *O revelador de paradoxos político-sociais*. Prefácio Annateresa Fabris. São Paulo: Edusp, 1995.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODELMAN, Perry. *The Eye and the I: Identification and First-Person Narrative in Pictures Books*. 1991. Disponível em <https://zenodo.org/record/569056>. Acesso em 16 de agosto de 2023, às 15h19min.

Submetido em 30/06/2023

Aceito em 22/08/2023