

PINTANDO IMAGENS COM PALAVRAS OU COMO A AUTORA ADENTROU O ATELIER DO ARTISTA

PAINTING IMAGES WITH WORDS OR HOW THE AUTHOR ENTERED THE ARTIST'S ATELIER

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

RESUMO

Rua de Paris em dia de chuva (2020), romance de Isabel Rio Novo, resgata a figura de Caillebote ao ficcionalizar — com engenho e arte — a vida do pintor francês, alinhando-a às mudanças sofridas em Paris no fim do século. O interesse pelo duplo “biografismo-histórico” surge da paixão da Autora (narradora-personagem) cujo interesse por Caillebote e as suas pinturas a impulsiona na confecção de um romance tendo como protagonista o artista impressionista. Surge, também, no espaço ficcional, a figura misteriosa e soturna de Helena, uma acadêmica especializada em história da arte. Entre o pintor, a escritora e a pesquisadora entrelaçam-se os fios do amor que os une. O presente artigo debruça-se sobre a narrativa com intuito de pensar as relações com imagens que ultrapassam a representação literal, evidenciando a força emocional e simbólica, a partir de uma continuidade cultural e da transmissão de ideias por meio das imagens ao longo do tempo. Isto é, as imagens não são apenas objetos estéticos isolados, mas partes de uma “memória coletiva” que refletem as preocupações e os desejos humanos, por meio das suas “sobrevivências”. Como pressupostos teóricos utilizaremos os conceitos sobre imagem de Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa contemporânea. **Rua de Paris em dia de chuva.** Isabel Rio Novo. Imagem. Diálogo intersemiótico.

ABSTRACT

Rua de Paris em dia de chuva (2020), a novel by Isabel Rio Novo, brings back the figure of Caillebote by fictionalizing — with ingenuity and art — the life of the French painter, aligning it with the changes that occurred in Paris at the end of the century. The interest in the double “biographical-historical” arises from the passion of the Author (narrator-character) whose interest in Caillebote and his paintings drives her to create a novel with the impressionist artist as its protagonist. The mysterious and somber figure of Helena, an academic specializing in art history, also appears in the fictional space. Among the painter, the writer and the researcher, the threads of love that unite them are intertwined. This essay focuses on the narrative with the aim of thinking about relationships with images that go beyond literal representation, highlighting emotional and symbolic strength, based on cultural continuity and the transmission of ideas through images over time. That is, images are not just isolated aesthetic objects, but parts of a “collective memory” that reflect human concerns and desires, through their “survivals”. As theoretical assumptions we will use the concepts of image by Aby Warburg, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman

KEYWORDS: Contemporary Portuguese literature. **Rua de Paris em dia de chuva.** Isabel Rio Novo. Image. Intersemiotic dialogue.

O romance **Rua de Paris em dia de chuva**, de Isabel Rio Novo, inicia-se não pelas primeiras linhas escritas, mas pela eleição da imagem que ocupa o espaço da capa do livro, cuja representação incita o diálogo intersemiótico e intertextual entre a pintura e a literatura. A tela pertence ao pintor francês do século XIX Gustave Caillebotte, cuja vasta produção artística circunscrevia-o ao movimento impressionista. O leitor, tal qual a personagem, abre a primeira cena do romance, e, através de “pequenos passos cautelosos”, “coloca-se diante de uma tela de grande formato” (Rio Novo, 2020, p. 11). Ambos encontram-se, portanto, diante de uma imagem:

O casal elegante, de braço dado, avança na nossa direção. Não são casados; a mão esquerda do homem não traz aliança. Não deixam de ser um casal, reunido sob o único guarda-chuva do quadro que abriga duas pessoas. Olham para a nossa esquerda, obedecendo ao mesmo impulso, distraídos por um acontecimento ou uma presença que nos escapa, e assim não veem o homem que lhes surge de frente, no passeio, e que parece parar para encarar a mulher, mesmo antes da colisão dos guarda-chuvas. Outra colisão que se adivinha, a do homem à esquerda, a cabeça abaixada sob o guarda-chuva inclinado, prestes a embater no candeeiro. Todas as características da Paris de Haussmann ressaltam da tela. Graças à perspectiva larga, vemos as fileiras de edifícios que se alinham ao longo dos novos eixos de comunicação e que desembocam numa

interseção em estrela. As ruas, espaçosas e pavimentadas, exibem as comodidades da era moderna, como a iluminação pública e os passeios elevados em relação às sarjetas, para que as rodas das carruagens não incomodem os passantes. As novas construções são residências elegantes ou desempenham uma função comercial, como a farmácia. Pendendo como um esqueleto, a silhueta de um andaime, ao fundo da rua de Moscou, simboliza a cidade que continua a sua renovação. Mas o velho candeeiro dos anos de 1840, perfeitamente fora de moda, lembra a persistência do passado, como uma relíquia da cidade antiga (Rio Novo, 2020, p. 131).

Pressupõe-se que a voz narrativa, ao ler a imagem pelos olhos da sua personagem, acaba por (re)construir — não com tinta — e sim com palavras a sua própria pintura a partir daquilo que é captado pelo olhar. “Rua de Paris em dia de chuva” (1877) é uma criação artística de proporção monumental que retrata as transformações urbanas de Paris implementadas por Haussmann. A deliciosa cena captada pelo talento de Gustave Caillebotte — um milionário excêntrico, mecenas dos impressionistas, colecionador de arte, indivíduo multifacetado sugere um espaço de tensão entre um realismo proveniente da aparente espontaneidade do cenário urbano oitocentista, alinhado com a perspectiva singular a gosto do impressionismo. Não é gratuito o fato de o romance ter o seu início pela observação da capa do livro. A dialética estabelecida pelo observador e observado, entre o espectador e a pintura, evidencia a dependência de um em relação ao outro, e, tal qual a narrativa que se inicia, exige um leitor atento, perspicaz, capaz de se posicionar “à esquerda das personagens, na porção do quadro que não se vê” (Rio Novo, 2020, p. 224). O leitor diante da imagem (pintura e texto) executa o gesto barthesiano de levantar a cabeça. É preciso suspender o fluxo de leitura e retornar ao início. Diante da imagem, ele deve se “debruçar” sobre a pintura, desempenhando uma postura ativa, crítica e questionadora, levantando suspeitas quanto a relação da imagem com o texto. Para o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, em “Pensar debruçado”, as imagens não devem ser apenas contempladas passivamente, mas sim examinadas em detalhes, com uma abordagem que ele chama “debruçamento”. O ato de se «debruçar» implica no gesto de se inclinar sobre a imagem, observá-la atentamente, operando uma imersão profunda que confere uma complexa expansão do significado primevo. Ao “pensar debruçado”, o historiador da arte argumenta que as imagens detêm o poder de evocar lembranças e emoções, mas também podem ser manipuladas e instrumentalizadas para criar narrativas políticas ou ideológicas. Didi-Huberman ressalta a importância de questionar as imagens que nos são apresentadas e de examinar as estratégias utilizadas para construir certas representações do passado; afinal toda imagem teve, carrega, produz memória. Além disso, o filósofo explora a noção de “contrapontos visuais”, referindo-se à capacidade das imagens de criar relações e diálogos entre si; destacando a importância de considerar as conexões entre diferentes imagens, buscando padrões, contrastes e associações que possam revelar novos significados e perspectivas. Neste sentido,

a narrativa de Isabel Rio Novo vale-se não só de um quadro de Caillebotte, mas de uma vasta galeria cujas paredes são ocupadas por diversas obras do pintor francês. Ao transitar por cada obra, levando em consideração o intervalo que separa os quadros deste “museu imaginário”, a Autora (narradora-personagem) numa espécie de gesto palimpséstico, passa a contar e recontar, como Sherazade, a estória e a história das suas personagens e a íntima relação com a figura de Caillebotte.

O leitor, ao abandonar a postura passiva de mero espectador, adentra a narrativa e depara-se com um refinado e inquietante trabalho com o tempo, cujo tecido textual se apresenta por meio de diferentes bordados que apontam para temporalidades distintas. Há, a grosso modo, três temporalidades que se destacam na narrativa e que serão aqui referenciadas. O **tempo passado ou histórico**, como sendo aquele representado pelas obras de arte e pela pesquisa desenvolvida por Helena, como manifestações documentadas de um passado ainda ressonante. O **tempo proustiano**, este em que a memória toma o protagonismo da cena através das lembranças da Autora e de Helena e, por fim, o **tempo presente**, ou seja, o tempo da feitura do romance idealizado pela narradora-personagem, tempo este que busca fundir-se com o tempo da leitura, afinal, à medida que o leitor adentra o texto ele está a acompanhar a escrita do romance da Autora. O corpo romanesco, portanto, é construído a partir de um processo de «montagem».

Para Georges Didi-Huberman, o processo de «montagem» das imagens refere-se à prática de agrupar imagens ou elementos visuais de maneira a criar novos significados, ou relações entre elas. A «montagem»² não é apenas uma técnica artística, mas também uma forma de pensar a história da arte e a cultura visual.

É fundamental sublinhar que o processo de «montagem» não se limita à simples justaposição de imagens, uma vez que envolve a criação de associações e ressonâncias simbólicas entre elas. Posto isso, a «montagem» constrói uma narrativa visual que pode revelar aspectos ocultos da história e da cultura, proporcionando conexões e compreensões complexas a partir das relações entre as imagens ao longo do tempo.

Durante a técnica da «montagem», é essencial perceber que este processo filosófico está intimamente vinculado ao anacronismo, afinal, é por meio das relações anacrônicas proporcionadas pela junção de diferentes imagens para a construção de um tecido narrativo que Didi-Huberman analisa e compreende a história da arte. A anacronia, funciona como sistema capaz de examinar a maneira pela qual as imagens transcendem as fronteiras temporais e desafiam a rigidez cronológica, estipulando diálogos com diferentes períodos históricos.

As imagens, por sua natureza, são anacrônicas, uma vez que detêm a capacidade de se desvincularem do contexto original em que foram criadas e adquirirão novos significados em tempos futuros, proporcionando o acesso a camadas ocultas da história. Isso ocorre pela aptidão que as imagens

possuem de serem reinterpretadas e recontextualizadas ao longo do tempo, assumindo significados outros para diferentes espectadores e em diferentes contextos culturais, já que elas podem ser lidas no decorrer de um passado não linear e, assim, desafiar as narrativas históricas tradicionais.

Após o aliciamento que a pintura de Caillebotte realiza com o leitor-espectador logo no primeiro contato com o livro de Isabel Rio Novo, essa imagem, aparentemente isolada, finca determinadas marcas recuperadas pela memória na medida em que se progride na narrativa. Estar diante da imagem é também estar diante do tempo. Temporalidade esta a que somente a arte é capaz de conduzir o espectador a revisitar um passado por intermédio dos vestígios, ruínas, que sobreviveram ao longo da história. A pintura, tal qual o texto literário, informa ao leitor preparando-o para o universo que se abre diante dos olhos.

A primeira cena do romance se passa nos corredores da ala impressionista do Instituto de Arte de Chicago. A voz narrativa atua como uma espécie de guia e, ao apresentar brevemente o museu, não se limita à descrição das obras, afinal, o monumento público que converge em si fragmentos da história também é composto por aqueles que circulam por seus corredores. Sendo assim, o discurso narrativo se vale da possibilidade de flagrar alguns visitantes até se fixar numa determinada mulher, cujo olhar fixa curiosamente a pintura de Caillebotte. “A tela para a qual a mulher olha todas as tardes ocupa o centro de uma parede cinzenta. O olhar rodeado de rugas finas concentra-se nos rostos representados no quadro” (Rio Novo, 2020, p. 11). Georges Didi-Huberman, no seu livro **O que vemos, o que nos olha**, pontua a seguinte questão:

O que vemos só vale, — só vive — em nossos olhos pelo o que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

A personagem prolonga a imagem que fica retida nos seus olhos. Aqueles que a observam demonstram um certo desconforto diante daquele corpo estático diante da pintura, quase como se estivesse em transe ou a revirar os baús da sua memória. O intervalo erguido entre os outros e a apreciadora da pintura permite que a imaginação preencha o espaço vazio do não saber, com intuito de tentar justificar o deslumbramento da idosa com a obra de Caillebotte: “Alguns reparam na mulher velha. Parece abalada. Lembrar-se-á de um filho, de um marido, de um irmão, supõem eles, observando-lhe a expressão emocionada. Não é bem assim. Há na comoção da mulher velha uma razão menos simples e menos evidente” (Rio Novo, 2020, p. 11). Não obstante, somente a idosa é capaz de verbalizar o que a pintura — ao olhar também para si — é capaz de dizer. Desta forma, é o discurso narrativo que fará a mediação entre aquilo que a personagem pensa e sente para o leitor que também a observa. O tecido temporal rasga-se per-

mitindo dois movimentos: o adentrar no espaço da memória, num passado retido no inconsciente que ressurge ao olhar e o ato de sentir-se olhada pela imagem no presente.

A dialética entre o olhar e ser olhada circunscreve a personagem no abismo silencioso da “inelutável modalidade do visível”, no qual tudo que se apresenta a ver é olhado pela memória e pelo afeto que a monumental tela — “Rua de Paris em dia de chuva” — desperta na velha mulher, propondo um enigma a ser decifrado: “Há na comoção da mulher velha uma razão menos simples e menos evidente. Quando chegarmos ao final deste romance, talvez todos saibamos porquê” (Rio novo, 2020, p. 11). O corpo textual passa a dar forma e a escrever/inscrever a imagem fantasmática das “histórias de amor à distância” vivenciadas pelas figuras criadas por Isabel Rio Novo.

O discurso amoroso constitui uma das estruturas que compõem os alicerces da estrutura romanesca. O amor, aqui, deve ser entendido como afeto. Ao resgatar o sentido do latim — «*affectus*» ou «*adfectus*» — a enunciação discursiva ou a intriga, presente em **Rua de Paris em dia de chuva**, revela um estado anímico, moral; afeição, estado físico, sentimento, vontade; também traz o sentido de afetar: fazer crer, atingir, acometer, causar abalo, comover. O afeto é aquilo que move (ou não) o sujeito, sendo capaz de atingir tanto o estado anímico quanto o físico, destacando a relação do eu com o mundo.

A forma como os homens são afetados pode paralisar ou induzir a ação. Segundo Spinoza, o afeto está ligado tanto ao corpo, quanto à alma, pois os afetos são oriundos da natureza humana, já que representam as ações e reações do homem.

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

Explicação. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (Spinoza, 2018, p. 98).

As afecções dizem respeito aos diversos modos de sentir, por meio de imagens que provocam sentimentos, emoções, paixões. Diferentemente das emoções que se restringem a manifestações frente a causas externas do sujeito, os afetos são motivados internamente, por pertencerem ao plano do sensível, das pulsões, das paixões, do *pathos*.

O romance de Isabel Rio Novo é uma narrativa comovente sobre a partilha de afetos, onde cada personagem, com sua própria linguagem, tenta dizer aquilo que entende por amor. Do início ao fim, a narrativa é composta por frases, imagens e silêncios, que tentam dar conta do indizível, mas com “engenho” e “arte” se valem da estrutura lógica da língua para verbalizarem aquilo que sentem. As relações interpessoais e a relação do sujeito com arte fazem do espaço textual um lugar de tensão. Como não há um discurso único sobre o amor, o texto dá a sensação de ser uma longa carta amorosa de múltiplas vozes que se chocam, se rasuram, se alargam, assim como a arte

ao invadir o espaço narrativo por meio das suas diferentes manifestações, sendo elas a literatura, a pintura, arquitetura, música, dentre outras, de tal forma que o texto se torna um grande museu onde a arte reside e pode ser (re)visitada. O diálogo interartes constrói, à maneira da autora, um “museu imaginário”, no qual “ao recriar sua obra a partir de outra, ou ao reproduzir outra obra na sua, o artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca outras tensões que lhe são próprias” (Silva, 2020, p. 29).

Em termos de estrutura, **Rua de Paris em dia de chuva** apresenta um refinado trabalho literário de gosto labiríntico. O leitor depara-se com uma estrutura temporal anacrônica, mas também se encontra inquieto por não saber em que gênero discursivo a narrativa se vincula, afinal, o espaço biográfico, autobiográfico e, até mesmo, autoficcional contaminam o texto de Isabel Rio Novo. Seja narrando a vida do pintor francês Gustave Caillebotte, levando em consideração a própria hereditariedade, seja no jogo ficcional criado com a narradora-personagem cuja forma de referência é feita como Autora, com “a” maiúsculo, jogo perigoso, embora tentador, de colar a voz narrativa à figura cível de quem assina o livro. A imagem de Isabel Rio Novo parece se repartir, revelando duas posturas aparentemente contrárias, mas complementares — a da romancista (Autora) e a daquela que transformou a vida numa tese sobre Gustave Caillebotte (Helena).

O livro evidencia uma «tentação biográfica» ao furta da história a figura do excêntrico pintor francês para circunscrevê-lo ao espaço textual, proporcionando uma sobrevida. Todavia, a revisitação das telas e do Caillebotte não correspondem estritamente ao campo da biografia, já que o texto de Isabel Rio Novo abre mão dos fatos documentais referentes ao real para — através da ficção — preencher as lacunas da vida extraordinária do impressionista, que se perderam no silêncio da história.

Bom, a mim não me preocupa tanto, não me incomoda em que classificação o livro é incluído, desde que assumidamente seja considerado um romance, porque não é definitivamente uma biografia — esta eu fiz num registro de não-ficção com **O poço e a estrada**, sobre a Agustina Bessa-Luís —, porque este último gênero obedece a uma série de requisitos, com uma preocupação com o rigor, com a exaustividade, com a verdade, que o romance não tem que respeitar e não tem que se sujeitar. Para mim, é importante que [**Rua de Paris em dia de chuva**] seja considerado um romance. Depois, em que subgênero ele será incluído, a mim, preocupa-me menos. Para mim, é muito evidente que os gêneros literários evoluem, mudam em todas as épocas, e o romance não será uma exceção. Nem um romance pode ser uma exceção a essa lei, nem a nossa época. Tentando olhar a minha obra a partir do meu olhar também como uma profissional e como acadêmica, percebo que eu tento apagar as fronteiras entre romance, biografia, ensaio, até para, dentro do romance, poder explorar as fronteiras entre ficção e não-ficção. Para algumas pessoas, isso é um atrevi-

mento porque é um tipo de contaminação. Também acho que o leitor “comum” preocupa-se menos com essas coisas, porque ele está mais interessado em encontrar livros que gosta de ler. Nesse sentido, acho que ele não se preocupa tanto com esses rótulos. Agora, a tentação biográfica e a tentação do retrato, ah, essas estão sempre lá (risos) (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 170-17, grifos nossos).

A instância narrativa é uma entidade ficcional, ou seja, uma criação estritamente textual, que conduz e conta a história. Embora haja a possibilidade de o autor empírico projetar-se nas suas personagens e na figura do narrador, construindo discursos consonantes relativamente ao pensamento ideológico, éticos, culturais, etc., a voz narrativa permanece como uma criação, um elemento textual pertencente ao universo da narrativa. No caso de **Rua de Paris em dia de chuva**, a narradora-personagem (Autora) encena uma presença autoral, ou seja, o “ser de papel” simula a fusão entre o ato de narrar e a escrita material do texto. A nomeação da narradora-personagem por meio da ação que desempenha, de modo a subtrair a sua singularidade, faz com que o leitor se atente para a função que esta figura desempenha na narrativa. Ser autora de um texto significa deter a responsabilidade por aquilo que for escrito, é se mostrar sujeito de uma atividade de escrita, o ser que se debruça sobre a língua, a cultura, a história, o pensamento, a imaginação. A Autora com “A” maiúsculo constitui um ser singular, discursivamente marcado por aquilo que exerce. Neste ponto, antes de narrar, há um processo de construção da linguagem, organização de eventos, montagem de tempos e imagens. Em primeira instância a função, para depois ser compreendida como voz narrativa.

A Autora, embora tome para si o lugar de sujeito empírico no jogo narrativo, não perde o traço *sui generis* da sua identidade, isto é, a sua posição discursiva entre o contar e o mostrar da ficção. À vista disso, a Autora acaba por tornar-se, assim como Helena, uma espécie de retrato (desfocado?) de Isabel Rio Novo, uma cópia, representação fragmentada, um espelho invertido cuja imagem refletida funciona como uma espécie de referente. Tal estratégia ficcional permite que a escritora preencha as lacunas das suas criações com a sua própria ausência, ao fim, ao cabo, os retratos de Caillebotte, Autora e Helena são a repetição de Isabel Rio Novo, mas não por inteira, não a substituem.

A relação entre instância discursiva (narrador) e figura autoral (escritora) estabelece um movimento a contraluz, tal qual as pinturas impressionistas de Caillebotte, provocando contornos difusos entre luz e sombra, pondo em suspensão o dito e o não dito, a alternância entre terceira e primeira pessoa narrativas, instaurando uma certa indefinição proposital que encobre e revela os traços ambivalentes da persona ficcional da Autora, cuja textualização expõe os seus afetos, medos, desejos e pensamentos.

A construção dessa figura ambígua possibilita a multiplicidade de interpretações a partir da íntima relação que estabelece com o pintor francês.

É no espaço da ficção que ocorre a sobreposição de tempos distintos, afetos e ações compartilhados entre Caillebotte e a Autora. O leitor, à medida que acompanha — no que diz respeito à diegese — a vida do artista acaba por encontrar — de forma rasurada — a figura da Autora:

De repente, sente vontade de telefonar a Helena, melhor ainda, de procurá-la em casa, escutar-lhe de novo as confidências, pedir-lhe que lhe conte com ainda mais detalhe a sua história, prometer-lhe uma amizade permanente e vigilante. Mas sabe que não o conseguirá. É distraída e inconstante nas suas afeições. Talvez por isso prefira os amigos à distância. Na verdade, não é de descartar que na história de Gustave Caillebotte a Autora deste livro procure a sua própria história (Rio Novo, 2020, p. 170).

O espaço da escrita se torna o lugar no qual a narradora-personagem consegue compartilhar os seus afetos, já que à medida que a aventura ficcional da biografia de Caillebotte é narrada, a figura da Autora mostra-se pouco a pouco nos espaços de silêncio entre a representação textual dos quadros e cenas da vida do pintor. Os “corredores do tempo” proporcionam a dissolução da distância, aproximam — pela «montagem» e «anacronismo» — o instante ideal para que a Autora consiga se relacionar com o seu “amigo”, afinal, somente através da distância que a narradora-personagem conseguirá partilhar os seus afetos. A composição de um romance escrito na medida que o leitor avança por suas páginas faz ressoar “que vale a pena escrever livros, para poder conversar à distância com aqueles que amamos e que não são do nosso tempo” (Rio Novo, 2020, p. 133).

A vida de Caillebotte vai se alternando com a da Autora, que assume a posição de criadora da narrativa, jogando com documentações, fatos, exposições, assim como faz uso da imaginação e criatividade para preencher lacunas, romper silêncios e construir uma personagem ao seu modo — um retrato do jovem aspirante a pintor feito por meio das palavras, “como quem tentava desenhar, buscando beleza nas ideias, nas construções, na melodia das palavras” (Rio Novo, 2020, p. 73).

A voz narrativa encontra-se em estado de júbilo, já que se utiliza de mecanismos literários, muitos próximos dos narradores do século XIX, para contar a trama que envolve as suas personagens. A posição privilegiada da figura narrativa

também vem do século XIX essa concepção de narrador que eu tenho como alguém presente no texto, ou seja, assumidamente presente no texto, alguém que, de uma forma ostensiva quase, assuma a condução da história, assuma o seu papel na tessitura narrativa e na condução dos destinos das personagens. Nesse sentido, aquela dicotomia que há, por exemplo, entre o contar e o mostrar contribui para discutir o que é um romance, o *showing* e/ou o *telling*. Tudo que eu tenho escrito até agora é muito fabulador do *telling*, do contar, porque eu gosto de contar, gosto tanto do ato de contar quanto da his-

tória propriamente dita. O contar é tão ou mais importante do que propriamente a história que está a ser contada (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 169).

Isabel Rio Novo comenta o seu gosto por retratos na entrevista concedida ao prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, ao declarar:

Eu penso que a tentação biográfica e, depois, a autobiográfica tem muito a ver com o gosto para saber o que é o indivíduo, por aquilo que é, ao mesmo tempo, irrepetível e universal, idêntico aos outros indivíduos. Isto tem a ver também com o indivíduo, não é? Com o retrato, e a biografia é uma espécie de retrato através da escrita, ou através da tinta, ou da fotografia, ou através de um filme ou mesmo das palavras (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 170).

Deixando de lado as querelas que envolvem a figura autoral no espaço literário, mas sem antes sublinhar a influência evidente proveniente das figuras de Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa-Luis, não se pode perder de vista o fato da narrativa se auto-apresentar como romance, ou seja, um produto ficcional, mesmo valendo-se, de modo perspicaz, de dados estratégicos retirados do real. Tal classificação está impressa na capa, assim como no paratexto da ficha catalográfica.

Tanto o título (do quadro e do romance), quanto a pintura chamam a atenção para uma personagem sem voz, mas cuja presença é fundamental para o desenrolar da narrativa. O espaço onde ocorre a ação romanesca é também uma personagem viva, cujas metamorfoses temporais podem ser observadas pelo leitor. Paris deixa de ser um cenário para ganhar *status* de persona por meio de descrições detalhadas, pela história que a atravessa, referências sociais e arquitetônicas. A personagem não possui voz, mas é dita pelos discursos das outras personagens, assim como é representada pelas pinturas. A Paris da revolução urbanística de Hausmann não é a mesma percorrida pela Autora e por Helena; dessa maneira, através do olhar de Caillebotte e pela ótica das outras personagens, o espaço passa também a ser, de certo modo, biografado ficcionalmente.

A temporalidade separa a narrativa ficcional — também biográfica — de Gustave Caillebotte, da narrativa metaficcional (cujo jogo textual tece a armadilha de uma possível autobiografia/autoficcional) da Autora³. Richard Sennett, no seu espantoso livro **O declínio do homem público: As tiranias da intimidade**, assinala que, para compreender as relações modernas estabelecidas entre vida pública e vida privada, ou seja, para se compreender a sociedade contemporânea, é fundamental um retorno ao tempo passado, precisamente à Era vitoriana, quando o modelo social que conhecemos foi criado. Desde o século XIX até o século XXI, os oitocentos se mostram em contínua progressão. Como afirma Sennett, “o século XIX ainda não terminou” (Sennett, 2016, p. 49), dito de outra forma, “o discurso histórico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça (...). Toda vez, ao que parece, que seu objeto é vivenciado como morto... e como renascido” (Didi-Huberman, 2013, p. 13).

Seja como for, na marcha caprichosa do tempo, do curso do rio que corre inexoravelmente em direção ao esquecimento, há momentos como esse, em que é como se a corrente abrandasse ou quase se invertesse, dando aos homens algum tempo para se voltarem e atentarem em outros como eles que ficaram mais atrás (Rio Novo, 2020, p. 15).

As ruínas do tempo passado deixam vestígios na história, rastros estes revisitados pela Autora ao tentar dar corpo ao passado retido na sua memória e ao optar por contar a história de Gustave Caillebotte. O pintor não é apenas o motivo do discurso, é, acima de tudo, a tentativa de recriação ficcional da vida deste singular artista dos oitocentos, alternando entre a saga familiar até chegar ao presente do artista, cuja produção faz vibrar o movimento impressionista francês. Para tanto, ao transformar o pintor em personagem, ao narrar a história, o movimento impressionista ganha a boca de cena pelo revisionismo histórico-cultural da narrativa. A Autora se vale da memória, da interpretação das telas e da imaginação, enquanto Helena fornece documentos e dados históricos a respeito do movimento artístico. Tanto que o espaço literário comporta com leves, mas precisas pinceladas, a presença do círculo dos homens das Belas Artes francesas, contemplando não só a suas figuras como algumas das suas pinturas; são eles Renoir, Manet, Monet, Morisot, Cassatt, Sisley, Degas, entre outros.

O impressionismo adentra no romance não como mero dado histórico, muito menos como a simplicidade de localização espaço-temporal das figuras e do meio pelo qual Caillebotte circula, mas como parte estruturante da narrativa. O texto se apropria de algumas técnicas utilizadas pelos pintores impressionistas e, através do discurso metatextual o romance verbaliza, através da descrição do quadro homônimo ao livro:

Segundo Helena, a tela, muito estruturada, dividia-se em quatro partes simétricas. Enquanto, na parte esquerda, o olhar do espectador se dirige ao longe, para os prédios do fundo, à direita, e em primeiro plano, o olhar é atraído pelas personagens. A linha de horizonte encontra-se ao nível dos olhos destas e perto do meio da altura do quadro. Assim, as personagens em primeiro plano, de dimensões reais, conduzem o espectador para dentro do quadro. Como se o pintor fizesse parte da cena, num espaço que não permite qualquer recuo (...).

(...) E, ao mesmo tempo, a Autora fascinava-se diante dos tons sóbrios, as formas sólidas, a composição organizada, o cuidado posto nos detalhes, nos reflexos da chuva no passeio e no pavimento das ruas, na representação complexa da luz após um aguaceiro. Um fragmento de tempo captado, porque todos os transeuntes e os veículos prosseguiriam no seu movimento, a água iria evaporar-se das pedras da calçada (...). A perspectiva cortada conferia ao cenário realista uma aura de estranheza, sublinhando o enigma contido no olhar das personagens, desatentas à presença do espectador. Algumas pequenas notas de luz e de brilho esvaíam-se do quadro (...) Mas era muito pouco em relação ao cinzento que dominava o cenário (Rio Novo, 2020, p. 131-133, grifos nossos).

A citação acima constitui uma leitura *ekphrástica* do quadro “Rua de Paris em dia de chuva”, tela esta que não só dá título ao romance, como, de maneira sugestiva, parece querer dizer para o leitor os pontos de contato entre a pintura e a narrativa. O romance possui uma arquitetura textual refinada, altamente elaborada, estruturada em jogos temporais (anacronia), espaciais (mapeamento da cidade que adquire estatuto de personagem), discursivos (romance, biografia, autobiografia, autoficção), assim como instaura o multiperspectivismo narrativo, no qual o olhar do pintor, da Autora e de Helena se entrecruzam no espaço textual.

O leitor, por sua vez, desde o primeiro contato com o livro é convidado a assumir a postura de espectador ao contemplar visualmente, por meio da fisicalidade da imagem, a pintura de Caillebotte logo na capa do livro. Ao desviar o olhar da tela para o texto, o espaço se abre e o espectador é inserido na narrativa como um visitante do museu imaginário de Isabel Rio Novo e pelas vidas das personagens que circulam no romance.

As figuras de papel construídas pela tinta de Isabel Rio Novo parecem assumir uma postura tridimensional devido à “tentação biográfica”⁴ que o discurso narrativo possui. Dessa forma, cada personagem adquire “dimensões reais”, são seres capturados pela linguagem e transubstanciados em personagens, mas cujas existências podem ser questionadas.

A narrativa é erguida pela tensão criada pelo atravessamento dos elementos biográficos, de modo que o Caillebotte de Isabel Rio Novo cole a sua existência com a figura empírica do pintor francês, assim como a Autora e Helena configuram o verso e o anverso da instância autoral que assina o livro entre o jogo de luz e sombra. Observa-se a luminosidade de um discurso realista que mapeia, inscreve, delinea as figuras num espaço-tempo passível de verificação, tal qual o trabalho de Helena. Em contrapartida, as sombras dão conta da imaginação, do prolongamento das molduras, dos saltos temporais, do preenchimento do vazio da existência entre autor e obra. O silêncio da história passa a exercitar a própria linguagem através da imaginação, transformando aquilo que ainda não foi no que poderia ter sido.

Um romance que se propõe a falar sobre amor. Um amor à distância, em suspensão, uma tensão que pulsa, vibra e não se completa. Talvez uma carta de amor para um destinatário ignorado ou várias cartas de amor reunidas numa espécie de confissão por muitas vozes. O discurso amoroso atravessa as personagens, de forma que a Autora ao reportar-se ao passado, fazendo da memória um espaço do pensamento, resgata, ou melhor, faz retornar à vida aquilo que a pintura e a figura de Caillebotte significam, de tal forma que ela o denomina «amigo», evidenciando que “a sua relação com Gustave Caillebotte excedia o interesse de uma romancista por uma personagem” (Rio novo, 2020, p. 49). Nota-se o desejo por eternizar a imagem do impressionista na confecção de um romance, cujo discurso busca não só reviver um passado documentado, como tenta preencher os vazios, as cenas que inspiraram as pinturas com o artifício da imaginação:

O rapaz leva no dorso o vigor, a flexibilidade, a frescura de pele, que o resguardam de todas as máculas. Tem nos olhos o brilho dos dias intermináveis. Pode todos os sonhos. Desconhece todas as dificuldades. Que quererá ele, interroga-se a Autora, vendo-o avançar descalço sobre a relva?” (Rio Novo, 2020, p. 44).

Ao dizer o outro, a Autora também diz a si mesma, tanto que chega a confundir-se com a sua personagem, dando a sensação de estar a filtrar a realidade pelos olhos do pintor:

mas as florestas, as pradarias cobertas de trevos, as macieiras floridas, as veredas relvadas, as vilas pitorescas erguidas nos declives e quase inclinadas sobre o mar, eram tão parecidas com as que Gustave Caillebotte representara que a Autora chegou a perguntar-se se o que via não seria pintado pelo olhar do seu amigo (Rio Novo, 2020, p. 20).

Somente a escrita literária é capaz de convergir o real e o ficcional, de dar corpo a um amor impossível pelas artimanhas do tempo.

É que, em certa ocasião, ainda muito nova, mesmo muito nova, a Autora deste romance, folheando um livro de poemas de António Gedeão, encontrou um belo soneto lírico ao jeito de Camões, com a dedicatória: Ao Luís Vaz, recordando o convívio da nossa mocidade. Nessa altura sorriu. Pela primeira vez, encontrava formulado por alguém que não ela, e com mais eficaz simplicidade do que ela alguma vez conseguiria, o conceito da sensação de ligação a alguém com quem nunca nos cruzamos (Rio Novo, 2020, p. 16).

O amor da Autora por Caillebotte se realiza no espaço platónico da arte. Helena, por sua vez, é aquela atravessada pela inquietação intelectual ao investigar a produção artística do pintor e pelo afeto patológico desencadeado por uma figura ausente. A morte do marido ganha forma pelo discurso da amada que mantém viva a chama do amor ao resgatá-lo de um possível esquecimento nas conversas com a Autora: “Mesmo quando falava em Caillebotte, devia estar a pensar no marido, supunha a Autora” (Rio Novo, 2020, p. 89). Caillebotte não só representa um objeto amoroso como também designa o elo entre Helena e a Autora, afinal, ambas partilham do mesmo objeto amoroso: “Certamente que a ajudo. Terei muito gosto em poder conversar com alguém que partilha uma das minhas paixões, talvez a única que me resta” (Rio Novo, 2020, p. 28), diz Helena. Enquanto uma explica, descreve, exemplifica, analisa a vida e obra do pintor, a outra — a Autora — o recria pelos mecanismos da ficção.

Partiu da Autora o primeiro contato com Helena, a professora de história da arte especialista nas pinturas de Gustave Caillebotte, com intuito de recolher informações para a composição do seu romance. Contudo, Helena, imersa num luto patológico, se aproveita dos encontros para resgatar, de forma enviesada, a imagem do marido. Essa figura fantasmática muitas vezes parece colar-se a do pintor impressionista nas falas da professora. A

postura acadêmica de uma historiadora da arte muitas vezes salientava a paixão que Helena nutria por Caillebotte e a sua obra. A professora não media esforços para inserir alguma pintura durante suas aulas para estabelecer diálogo com algum poema. Os alunos viam e reparavam no olhar da mestra quando diante do amor em forma de arte.

Helena experimentara o amor. Melhor do que ninguém conhecera-lhe o poder, a força, a magnitude com que, se ele acaso fosse uma entidade como os antigos fingiam que era, com asas e maiúscula no nome, iria sorrir do desdém dos homens que duvidam de cenas como a que a Autora inventara e cujos planos de uma existência segura e controlada o mesmo amor se entretém, sistematicamente, a derrubar. Porque falava, então, com tanto cinismo? (Rio Novo, 2020, p. 163).

Aquela que vivenciou o amor e o perdeu insistentemente para a morte, busca salvar desesperadamente as ruínas do seu passado. Caillebotte é, portanto, o meio pelo qual Helena se mantém viva, a última chama que ilumina a sua existência. Ao partilhar a sua pesquisa com a Autora, tenta enganar desesperadamente a morte e, mesmo que miseravelmente, vivenciar o amor pelos caminhos tortuosos da memória.

A autora, por sua vez, mostra-se incomodada pela figura de Helena, tentando adiar os encontros para, talvez, não ter de lidar com a figura do luto encarnada no corpo de mulher. Ou apenas tenta adiar as possíveis consequências que um relacionamento desperta entre as partes envolvidas. Seja como for, a narradora-personagem vez ou outra invalida o discurso de Helena por acreditar que certos acontecimentos na vida de Caillebotte tenham sido motivados por outras circunstâncias, com as quais somente a Autora era capaz de verbalizar pelo exercício da imaginação e da escrita. Roland Barthes nos ensina que “escrever” aponta para “enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de ‘expressar’ o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)” (Barthes, 2018, p. 149). A paixão pelo pintor francês faz com que a narradora-personagem o recrie a partir da sua ótica, pintando-o, não com pincel e tinta, mas com as palavras que preenchem a folha em branco, sem, é claro, pôr em jogo a verossimilhança histórica da sua criação.

Rua de Paris em dia de chuva é um romance de e sobre o amor, um discurso que dialetiza “o tempo vazi[o] (codificad[o]) e expressiv[o] (chei[o] de vontade de significar o desejo)” (Barthes, 2018, p. 65). Uma tentativa de dar corpo ao princípio instaurado na cultura portuguesa pelos versos de Camões ao dizer “transforma-se o amador na cousa amada”. Caillebotte transforma a si nas telas pintadas, seja por sua singular estética, pela perspectiva ou até mesmo pelos seus retratos. A Autora, por sua vez, adentra a sua própria narrativa transformando a si mesma na sua própria personagem, proporcionando no espaço da escrita o encontro com o seu “amigo”. Helena busca nas palavras a possibilidade de materializar a ausência do seu falecido marido, e compartilha com a Autora o amor pelo pintor francês.

Isabel Rio Novo, por sua vez, fez do espaço literário o meio pelo qual ousou tatuar as suas paixões: o século XIX, o gosto por mapear espaços, como o caso de Paris, a admiração por Gustave Caillebotte e o exercício da escrita. Contudo, há de se destacar outro amor, uma carta composta no silêncio da narrativa, cujas entrelinhas revelam verdadeiro afeto de Isabel Rio Novo pela literatura, discurso este que lhe permite visitar tempos passados, construir seres biográficos e jogar com a imaginação. A narradora-personagem, Helena, assim como Gustave Caillebotte são distintos e os mesmos, pois representam partes contrastantes, embora consonantes, da autora do romance. **Rua de Paris em dia de chuva** não se limita a uma história de amor, tão pouco a um exercício de leitura de imagens que vibram no seu interior. Acima de tudo, o texto de Isabel Rio Novo é um exercício de escrita, um romance que se constrói no intervalo da escrita e leitura. O quadro de Gustave Caillebotte, “Rua de Paris em dia de chuva”, em certo sentido, emoldura o romance, pois surge logo no seu início, desaparece mais ou menos no meio da narrativa e reaparece ao final, fechando-o. É a imagem feita em palavras, a literatura feita de pintura, uma intersecção de linguagens, de tal forma que não é possível ler o romance sem olhar o quadro, tampouco observar a pintura sem ler o livro, ambos estão interligados. Ao pintar em palavras os seus próprios quadros, a escritora constrói um texto que pensa a si e os diálogos entre a vida e a arte. Mais do que histórias de amor a distância, o romance é, sobretudo, um testemunho do amor pela arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Pensar debruçado**. Ymago Ensaio Breves. Lisboa: KKYM, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. 8 Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

NOVO, Isabel Rio. **Rua de Paris em dia de chuva**. Portugal: Dom Quixote, 2020.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araujo Watanabe. 2º ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SILVA, Edson Rosa da. **A reflexão da literatura: ensaios sobre literatura francesa**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed., 8. reimp. Belo Horizonte, Autêntica, 2018.

VALENTIM, Jorge Vicente. “Que temos nós de nosso senão o que inventamos?” Entrevista a Isabel Rio Novo. In: **Olho d’água**. vol. 13., n. 1. São José do Rio Preto: UNESP, 2021.

Recebido para avaliação em 23/01/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTAS

1 Doutorando no Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas na área de concentração em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; membro do grupo de pesquisa: Escrever o século XXI: a novíssima ficção portuguesa e os desafios da contemporaneidade (Coordenado pelo prof. Dr. Jorge Vicente Valentim); e membro do grupo de pesquisa A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI (Coordenado pela profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria).

2 O conceito de «montagem» desenvolvido por Georges Didi-Huberman parte das ideias do historiador da arte alemão Aby Warburg, que desenvolveu o “Atlas Mnemosyne”, um projeto que envolvia a coleta e a organização de imagens para explorar as conexões culturais e históricas entre elas.

3 Isabel Rio Novo, em entrevista ao prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, manifesta sua admiração pelo Século XIX, e, por consequência, a autora acaba por refletir sobre a retomada da era vitoriana em suas narrativas. “Isso, é um *leitmotiv*, e por razões muito concretas e muito práticas. Como sabes bem, a minha tese de doutoramento incidiu sobre textos de teorização, produzidos no século XIX. Foi uma tese muito trabalhosa, desenvolvida ao longo de sete anos, muito, muito maturada, e que envolveu (nossa, nem consigo me lembrar) uma quantidade astronômica de leituras de romances, de artigos de jornal, de livros de ensaios, foi realmente colossal e foi inevitável que, nesse convívio, tão próxima com a história do século XIX no fundo, que eu ficasse com muito daquilo que é o imaginário do século XIX. Mas é uma época que me agrada muito, talvez, porque, como o século XX começa logo com acontecimentos em nível mundial, com a primeira Grande Guerra e com as epidemias — nesse ponto, eventos muito semelhantes aos que vivemos agora —, esse é um século já de um sofrimento muito coletivo. Provavelmente, o século XIX é o último momento da humanidade em que as tragédias ainda são muito individuais, ou muito nacionais. Acredito que é um bocadinho por aí” (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 167-168).

4 Termo utilizado pela própria autora em entrevista ao professor Jorge Vicente Valentim.