

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
COORDENAÇÃO DE LETRAS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

A POÉTICA DO CONTO E A QUESTÃO DO OLHAR NA LITERATURA

Rogério Cavalcante de Moraes

Goiânia, 2016

ROGÉRIO CAVALCANTE DE MORAIS

A POÉTICA DO CONTO E A QUESTÃO DO OLHAR NA LITERATURA

Dissertação apresentada à coordenação do curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins de avaliação sob a supervisão do Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

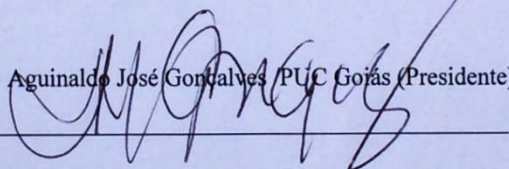
Goiânia, 2016

A POÉTICA DO CONTO E A QUESTÃO DO OLHAR NA LITERATURA

Dissertação aprovada em 19 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

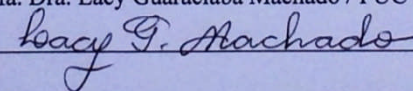
Prof. Dr. Aginaldo José Gonçalves / PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira / UFGD



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado / PUC Goiás



Prof. Dr. . Éris Antônio Oliveira (suplente)

Dedicatória

A todos que de certa forma contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela dedicação, carinho, amizade e compreensão.

À professora Maria de Fátima Gonçalves Lima, por ter instigado a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a estabelecer relações entre sistemas artísticos distintos envolvendo intertextualidades e relações entre texto e imagem. Analisaremos procedimentos homológicos entre eles. Para isso, selecionamos textos de diferentes épocas, estilos e sistema de linguagem. Esses textos serão relacionados de modo a propiciar *leituras* que possam mobilizar de maneira profícua os sentidos. O corpus é constituído pelos contos; “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, “Amor”, de Clarice Lispector, e as telas; “Almoço na Relva”, de Édouard Manet, e “Os amantes”, de René Magritte. Analisaremos o diálogo existente no olhar entre as duas linguagens, verbal e plástica-visual. O trabalho tem como embasamento teórico, autores que tratam da intertextualidade bem como dos procedimentos analógicos e homológicos abordando sistemas diferentes. Demonstraremos como o jogo de olhares permeia e imobiliza a forma de capacitação artística.

Palavras-chave: Literatura, Relações homológicas, Édouard Manet, René Magritte, Edgar Allan Poe, Clarice Lispector.

ABSTRACT

This thesis aims to establish relationships between different artistic systems involving intertextualities and relations between text and image. We analyze homological procedures between them. Selected texts from different periods, styles and language system. These texts are listed in order to provide readings that can mobilize fruitful way of the senses. The corpus is made up of the stories; "The telltale heart," Edgar Allan Poe, "Love", by Clarice Lispector, and screens; "Luncheon on the Grass" by Édouard Manet, and "Lovers" by René Magritte. We analyze the existing dialogue in the look between the two languages, verbal and plastic-visual. The work is theoretical basis authors dealing with intertextuality as well as analog and homological procedures addressing different systems. We demonstrate how the game looks permeates and immobilizes the form of artistic training.

Keywords: Literature, homological relations, Édouard Manet, René Magritte, Edgar Allan Poe, Clarice Lispector.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Giorgione ou Ticiano. Concerto Campestre (1505 - 1510). Óleo sobre tela, 110 x 138 cm – Museu do Louvre, Paris, França e Gravura de Marcantonio Raimondi. O Julgamento de Paris (1520).....23
- Figura 2: Édouard Manet, Le déjeuner sur l'herbe, 1863. Óleo sobre tela, 214 cm x 270 cm. Museu do Louvre, Paris, França.23
- Figura 3: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656. Óleo sobre tela, 321 x 181 cm. Madri, Museu do Prado e Pablo Picasso, releitura de Las Meninas de Velázquez, 17 de Agosto de 1957. Óleo sobre tela, 194 x 260 cm. Barcelona, Museu Picasso.26
- Figura 4: Os amantes, 1928, René Magritte. Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm (museu de Arte Moderna de Nova York) e Os amantes, 1928, René Magritte. Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm. Galeria Nacional da Austrália.79

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
CAPÍTULO I – A ARTE SOB O SIGNO DO OLHAR.....	18
1.1 A linguagem artística e seu movimento	20
1.2 A captura das imagens: o olhar e o olhado.....	35
1.3 O olhar do corpo.....	37
CAPÍTULO II – A PERJÚRIA MACABRA DO SIGNO EM EDGAR ALLAN POE ...	48
2.1 O conto: indecifrável provocação.....	54
2.2 Machado e Clarice: Da transcrição à transfiguração.....	57
2.3 Aflorando do visível a prismática inocência	62
2.4 O corpo denunciador e as amarras do olhar.....	68
CAPÍTULO III – A CEGUEIRA SÍGNICA E O ENSAIO DA MORTE.....	75
3.1 As camadas significantes e o labirinto dos sentidos	76
3.2 O leitor-signo e os vazios do objeto com que lida.....	85
3.3 O crepúsculo do olhar nas artes e as máscaras por trás do olhar	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXOS	107
ANEXO 1 – UM CÃO DE LATA AO RABO	108
ANEXO 2 – TENTAÇÃO	112
ANEXO 3 – O CORAÇÃO DENUNCIADOR	113
ANEXO 4 – AMOR.....	117

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao estabelecer a poética de uma determinada espécie de contos e a *leitura* icônica de algumas telas, na confecção deste trabalho, tem como objetivo o recorte do olhar nascido de seu interior e que aponte para algumas intervenções críticas nas indagações sobre os referidos objetos colocados em diálogo. Não existe aqui o anseio por uma análise fundamentada num aporte semiótico que vise analisar os dois signos, verbal e visual, e sim, a iconização do jogo espacial entre os dois objetos (verbal e não verbal). O contato visual com a tela, naquilo que ela pode oferecer ao observador, traz como corpo textual um olhar revelador, único; o mesmo acontece com o leitor ao percorrer um conto, dito de outra forma, cria-se uma (bri)colagem¹ compositiva do quadro e sua (imagem), do conto e suas (palavras).

O interesse em navegar por alguns contos e telas surgiu pela concisão e outras peculiaridades de suas linguagens, verbal e plástica, especialmente. Porquanto esses dois gêneros escolhidos funcionam como uma espécie de poliedro capaz de articular em seus signos as circunstâncias mais variadas do real e do imaginário. O conto tem uma competência própria que se estabelece como algo que vai muito além do argumento literário contido na trama, é uma narrativa curta capaz de expressar, de maneira precisa e concisa, o enredamento da vida humana, onde somente o essencial e o indispensável têm espaço.

Ele pode ser considerado univalente por possuir um conflito e efeito, em um único enredo central, sempre obedecendo à concisão dentro da narrativa. Portanto, num processo recorrente, circular e concêntrico, no tocante à escrita, a narrativa ficcional permite a tessitura de novos saberes, novos olhares que se articulam na esfera da oportuna narrativa, instituindo diálogos reticulares com as diferentes hipóteses empregadas às margens dos limites entre teoria e ficção, de modo que elas possam diluir-se em movimento ativo.

Observaremos também a conexão com olhar existente nas personagens dos contos e das telas estudados, constituídos na linguagem verbal e não verbal,

1 - O termo *bricole* – bem como *bricoler*, *bricolage*, *bricoleur* – tem aqui um sentido especial, intraduzível em português. O *bricoleur* é aquele que trabalha sem plano previamente determinado, com recursos e processos que nada tem a ver com a tecnologia normal; não trabalha com *matérias-primas*, mas já elaboradas, com pedaços e sobras de outras obras (cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* – Librairie Plon – Paris – 1962). (N. do T). Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinônimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária.

assinalada como uma configuração de mensagem que se espalha no ambiente planar bidimensional, sujeitando *o visível ao legível*. Ainda no âmbito dos personagens, recorremos aqui a Tzvetan Todorov, que traz à luz reflexões que caminham em direção de uma gramática que vê as personagens como substantivos, seus atributos como adjetivos e suas ações como verbos.

Ocuparemos ainda com a instauração de um outro olhar para alguns contos e telas, muito além das informações que se julga ter. O olhar instaurado aqui, se afasta da ideia de que tudo está visível aos olhos do *leitor*. Surge assim, o estímulo para trabalhar a esfera de alguns dos não sentidos contidos na obra/imagem/conto.

Investiga-se também, neste trabalho, sobre a exigência imposta pela pintura ao ser transubstanciada na tela pelo gesto criador do pintor e o estilo como a obra se processa, constituindo o fascínio e o mistério da pintura como linguagem. A obra de arte pictural traz em si uma linguagem própria, e para abordá-la serão aplicadas as considerações de Aguinaldo J. Gonçalves, que assim se pronuncia:

Essa forma de linguagem tende a delinear a eternidade substancial do ser por tudo o que faz a pintura. Como dissemos, trata-se de uma forma de linguagem e como tal ela, à sua maneira, transita sentidos, ela dialoga com o observador. E dialogar não significa uma mera descrição do que vê de maneira imediatista e literal. Não significa reproduzir o já reproduzido. As condições de diálogo de uma obra plástica advêm da própria obra. É ela que, por meio de sua expressão simbólica, possibilitará ou não o estabelecimento de relações com o receptor. Se isso não ocorrer, por melhor que seja a utilização das técnicas de desenho, o trabalho realizado não pode ser chamado de pintura. (GONÇALVES, 2010, p. 60).

De tal modo, estabelecer-se-á um princípio de total coerência lógica da teoria, ignorando o movimento dentro do tempo para considerar a obra apenas como forma de termos, no campo de sua linguagem, o espaço onde o discurso plástico-literário se dá, desenvolvendo as estruturas e as partes existentes respectivamente, dentro de um postulado que relacione a poética da narrativa com a coisa em que não se pode encontrar o fundo, que não pode ser plena, que não se pode restaurar. E, sob os borrões do tempo, há uma coisa inexplicável que cria um ambiente referente, que não chega a ser expressivo no sentido de um mundo produtor de significados.

Evidentemente, deve-se tratar do engendramento de estratégias, que devam ser conduzidos pela teoria em seus mais diversos vieses, buscando as funções estéticas ou poéticas que prevaleçam, mantendo a preponderância de uma

função da linguagem que privilegie e transmita o referente da mensagem, procurando transportar informações objetivas sobre ela.

Por meio da leitura e análise dos contos, “*The tell-tale heart*” – “O Coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, e “Amor”, de Clarice Lispector, será observado o olhar das personagens, elemento estrutural fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, e será também observadas algumas obras plásticas, tais como; “Almoço na Relva”, de Édouard Manet, e “Os Amantes”, de René Magritte. Será realizada menção a outros quadros de maneira integrante e indissociável, como; “Concerto Campestre”, de Giorgione ou Ticiano, “O julgamento de Paris”, de Marcantonio Raimondi, “Las Meninas”, de Velázquez, e a releitura de “Las Meninas”, por Pablo Picasso.

O jogo intertextual presente nos objetos de análise será destacado principalmente a partir de uma *leitura* que sugere as aproximações entre a linguagem (verbal) dos contos e a linguagem icônica (não verbal) dos quadros, aderindo ao jogo intertextual neles sugerido, cuja ficção remete ao ser, ao procedimento do espírito humano, numa relação onde tudo seja tão perfeito, tão trágico e tão poético que desinstala o próprio real.

As inquirições teóricas propostas neste estudo visam a apreensão da envolvente rede transtextual² mediante observação dos contos/quadros, na aplicabilidade da questão do olhar, envolvendo as linguagens verbal e não verbal, suas variantes, formas comunicacionais e seus significativos negaceios para engendrar os fios narrativos que tecerão o “tapete de signos”³. Essa conexão possibilitará a produção de objetos estéticos compilados por múltiplos elementos da criação artística, o que vem ao encontro do movimento da obra *S/Z*, de Roland Barthes, que evidencia ruptura decisiva com o estruturalismo.

Nessa perspectiva, a obra artístico-literária não se apresenta mais como um objeto estável. Os significados fixos existentes outrora se apresentam como uma obra aberta, em que a unidade do texto deixa de fazer parte da origem e passa a fazer parte de sua destinação. Portanto, aceitar que a obra não seja um objeto

² - Empregado como suporte teórico para as ponderações desenvolvidas neste trabalho, as categorias da Teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette (1982).

³ - Terminologia utilizada por Roland Barthes em teoria criada para ler a novela *Sarrasine*, de Balzac, considerando a idéia de que todo texto é resultado de uma grandeza de outros textos, verbais ou imagéticos. Mais pormenores *S/Z*, [1970], 1992.

estável com significados fixos é aceitar a crítica literária como uma literatura de espaço livre e considerá-la, também, como figura de metalinguagem.

A construção das imagens produzidas pelos contos/telas, cheios de contornos, cheios de intensidade e tensão, não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento artístico que se apresenta à imaginação dos diversos *leitores* que interagem com a obra (aqui, especificamente contos e quadros). Nesse sentido, o foco se volta para o julgamento das percepções do *leitor* em contato com a obra de arte, de maneira a conduzi-lo a vivenciar uma experiência estética que se abre como ponto de partida para uma reflexão sobre todas dimensões.

Nessa experiência, o *leitor* despe-se de contextos pragmáticos para observar as personagens no universo ficcional, pois, é no contato com a obra que se criam as condições para o efeito imagético e se atribui ao texto ou ao objeto legitimidade, legibilidade. Assim, é dada ao leitor, a tarefa de atribuir significados a um sistema de signos e reunir os espaços de que são constituídos, cunhando uma sequência de acontecimentos e imagens em determinada situação, que se prende na constituição da obra e nas possíveis relações de similaridades.

Os sentidos poderão ser engendrados pela imaginação do *leitor* a partir da apreensão das diferentes perspectivas achadas no texto. Desse modo, ele será capaz de determinar entre deslumbrar-se com a ficção e observá-la criticamente, pressupondo um mergulho nos sentimentos que submergem no contexto social da linguagem da apreensão e assimilação do discurso.

Propõe-se ainda um recorte, que atue como plurivocidade da realidade, ou dos sentidos abstrusos, apontando para uma visão dinâmica que transcenda a simples escolha de uma imagem, ou de um acontecimento capaz de atuar no *leitor* como abertura que projete algo muito além do verbal literário, ou visual plástico, contido nos contos ou nas telas que serão apreciados.

Na medida em que os abismos do olhar se edificam numa nova fração, passa-se ao ser do corpo, o qual atinge um desempenho tátil, em que o paradigma da pintura encontra sua confirmação, isto é, o sentido tátil, aquilo que a visão não pode incidir, aquilo que constitui o *eschaton*⁴ da visão. Mas também, por essa

⁴ - Esta palavra de origem grega quer dizer "último", o fim de todas as coisas, definitivo, absoluto. Como T. Todorov referiu, os gêneros literários têm origem pura e simplesmente no "discurso humano" (1981:62). Daí que possamos operacionalmente pensar uma noção de gênero a partir de um conjunto

mesma razão, o objeto poderia ocorrer em forma de obsessão ou fobia da própria visão, ou como Maurice Merleau-Ponty afirma, “A pintura não evoca nada, muito menos o táctil. Faz algo de completamente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acreditava ser invisível.” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 281).

A imagem literária pensada como uma atividade sintetizadora, à medida que o *leitor* seja tão somente *leitor*, é capaz de habitar as novas imagens. São essas imagens que renovam os arquétipos inconscientes, uma vez que são detentoras de uma formidável carga de inovações em seu estado pleno e puro, criando novos conceitos e novos sentidos, o que vem ao encontro da consideração de Bachelard: “Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes.” (BACHELARD, 1991, p.04-05). Cabe aqui, entender que as imagens devem ser contornadas, ordenadas, pois elas:

[as imagens] vivem da vida da linguagem viva. Experimentamo-las, em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração; essas imagens literárias dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial a nossa decisão de ser pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. O livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. Elas desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano. (BACHELARD, 2001, p.3).

Conforme esse pensamento, percebemos que o símbolo tem o poder de fazer com que a obra de arte vá além de seus próprios limites, alcançando a multiplicidade de significados. Dessa maneira, a obra desfaz os empecilhos temporais e permanece aproximando seus leitores sob os borrões do tempo, pois revela na língua uma relação extralinguística.

A obra de arte deve dialogar com seus cânones e processos de representação internos criando objetos culturais específicos. Para Victor Chklovski,

de lexisignos, mais ou menos estáveis, que condicionam a interpretação de formas arquetípicas e reconhecíveis de "atos de fala", no seio de uma dada comunidade. Nessa medida, é possível caracterizar o gênero profético como uma amálgama de registros discursivos, modalizados durante séculos nas suas dominantes expressivas e de conteúdo, e que tematizam, a partir do epicentro cultural euro-semítico, a comunicação entre o homem e determinadas imagens de transcendência com incidência na codificação da experiência e no controle de uma ideia de futuro e, em certa medida, de um eschatón.

“O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

É nessa curva que se compreendem as digressões e os temas. O tema pode ser expresso por meio de diferentes palavras, as quais possuem sentidos variados, de acordo com as formas em que são empregadas. Ele, também, pode ser apreendido como símbolo, mas calcado na noção de tema. São os contornos da obra que explicam a coerência interna que nela existe e determina sua própria qualidade.

Na construção da expressão visual-plástica conjecturam muitos diálogos. Assim, a imagem poética é um elemento que trabalha a serviço da linguagem poética, a qual tem como finalidade uma função análoga, no entanto, não superior às outras figuras, mas sim, para representar as coisas e alcançar a sensação da vida. É preciso utilizar algo que estabeleça uma ocorrência que se faça ver o objeto por meio de uma ruptura, que é a essência da arte, a qual aponte para uma articulação de pensamentos e compile o ver com a aproximação dos elementos da linguagem por meio do fazer artístico, como uma possibilidade de construção de expressão genuína, em que a codificação torna-se a olhar com sua movimentação no fazer artístico de sínteses das tensões e inquietações visuais.

A origem do olhar criador com a expressão criadora atual se dá no fazer artístico de correlações entre as tensões da razão construtiva, razão conceitual, expressividade perceptiva e simbólica, pois, na arte, e tão somente nela, é possível afastarem-se as externalidades abjetas da linguagem referencial e descobrir um lar invisível. Nesse sentido, é necessário atentar-se ao fato de que o *leitor*, na aquisição de sua *leitura*, torna-se um membro essencial para a realização da obra literária tanto quanto o autor, o que vem ao encontro das afirmações de Jean Paul Sartre;

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 1999, p. 68)

Assim, para que a obra de arte exista é necessária a participação recíproca entre dois polos – texto/tela e *leitor*. É a partir dessa influência mútua que se alcança a ação da leitura. O ato da leitura como ferramenta fundamental da formação do ser humano, atinge algo intrínseco à sua essência que capta o instante do momento criador, de maneira a provocar a retomada do imaginário social instituído a incitar o estudo das representações grupais que compõem esse imaginário em toda sua dimensão constitutiva e na atividade pessoal. É inevitável a permanência das obras, porém as interpretações que lhes são postas pelos leitores se transformam a cada dimensão ontológica, em que se inquiri a colocação do homem imagem.

O ato criador é somente um instante inacabado e contemplativo da produção de um produto artístico que opera na leitura uma síntese da astúcia e da inspiração. Nesse sentido, o engenho algoz, poderá encontrar sua concretização derradeira na leitura. Em relação ao processo de apreensão do *leitor* na materialização da obra literária, a *leitura* beneficia a imersão do *leitor* na essência da identidade da obra, sobre o texto/tela que ele lê/observa, provocando uma mescla entre texto/tela e *leitor*. Em seu sentido implícito estão variadas recepções que dependem do *leitor*, para produzir significado por meio de sua *leitura*, produzida pela recepção do contato com o texto.

É apropriado que dentro da arte literária a verossimilhança, a verdade interna do texto literário, seja coerente com a vida real, entretanto, se faz necessário avaliá-la e diferenciá-la com a anotação da realidade evocada. Assim, de acordo com Hans Robert Jauss, o novo experienciado pelo sujeito se convencionam:

como em toda a experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial (JAUSS, 1994, p. 28)

O trabalho acadêmico tende a vislumbrar o que mais se busca na interação entre texto/tela e *leitor*, isto é, a configuração do efeito estético. Isso só é possível se o pensamento se basear em procedimentos teóricos que conferem os caminhos a serem trilhados pelo pesquisador. São várias as formas de relação entre a experiência do *leitor* e o texto/tela apresentado, que podem compor o universo de

sentidos na relação textual: o universo do texto e as várias determinações do leitor, tais como; o ponto de vista, a percepção, o modo de ver mediado pela experiência, pela vivência e outros elementos.

O modo como se articulam os elementos sógnicos conduzindo a performatização artística em sistemas diferentes – a uma enformação – cada obra confere uma forma distinta a temas similares. São permeados pela questão do olhar – ponto nevrálgico da produção artística. Isso se torna imprescindível quando o leitor se transforma numa espécie de coautor dos textos com os quais lida na narrativa, apreendendo o olhar das personagens com todas as suas ilusões e as fontes propagadoras de mistérios que vão muito além de uma mera narrativa, transformando o leitor, à luz do olhar, em protagonista.

Para desenvolver as inquietações expostas até aqui, a presente dissertação é dividida em três capítulos, cada qual aborda um aspecto relevante inerente à questão do olhar, envolvendo intertextualidades, nas relações entre texto e imagem, de modo a apresentar procedimentos homológicos entre eles. No desenvolvimento desta investigação que relacionará sistemas artísticos distintos serão utilizados caminhos conspícuos para que se componha o olhar nessa conexão intertextual.

O primeiro capítulo é dedicado, em sua maior extensão, às relações teóricas que envolvem toda a questão do olhar na obra artística e também, a observação do olhar no quadro “Almoço na Relva”, de Édouard Manet. Serão destacados teóricos consagrados que permitem mostrar como a questão do olhar se perpetua em alguns conceitos da arte moderna.

O segundo capítulo fundamenta-se nas teorias da intertextualidade e da metalinguagem, possibilitando um olhar diferenciado para as obras de arte em suas formas verbal e não verbal, em que será utilizado o conto; “O coração denunciador”, de Poe, ponto de partida para realização desse trabalho e mencionaremos também, os contos; “Um cão de lata ao rabo”, de Machado de Assis e “Tentação”, de Clarice Lispector, utilizando-se do entrecorte que os contos oferecem ao *leitor* na conexão com o intertexto, de maneira que eles serão relacionados sob o enfoque da manifestação profícua do olhar.

Finalmente, o terceiro capítulo é dedicado à cegueira sógnica do quadro “Os amantes”, de René Magritte, e ao conto “Amor”, de Clarice Lispector,

proporcionando ao *leitor* probabilidades imagéticas de avaliações homológicas, registrando elementos que agregam a imagem e palavra escrita, em um procedimento que acende uma nova conexão.

CAPÍTULO I – A ARTE SOB O SIGNO DO OLHAR

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoe, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. (BARTHES, 1977, p. 16-17).

De uma forma ou de outra, a arte é vista como procedimento de singularização. Ela retira os leitores do automatismo, ou seja, como uma forma a ser compreendida e perceber as coisas sem ideias preconcebidas. A arte deve ser experimentada na forma que ela proporciona à percepção e não como se conhece. A obra de arte engendra a apreensão perceptiva do *leitor* numa nova expectativa, através de uma peculiar representação linguística dela mesma. A forma literária labora uma condição de aparelho operador de leitura que cria reiterados embates perceptivos e detém seu fruidor em suas redes.

A vida da obra de arte, como objeto, é liberada do automatismo perceptivo por maneiras diferentes – os objetos se apresentam como se vê, e são vistos do jeito que são. Assim, as figuras de pensamento atentam ao signo que cria novas semelhanças entre significante e significado, obscurecendo, em medidas mutáveis, o significado do texto. Nesse sentido, a obra de arte permite atualizar a visão das coisas de maneira que, ao se fazer uso das palavras em uma determinada organização, elas possam ser hábeis o bastante para purificar-se de toda a sua vida de uso.

Na arte, as coisas recebem referências imediatas, mas o texto poético deve gerar uma percepção inserida na neologia de sentido da desautomatização da linguagem, onde os objetos sejam substituídos pelos símbolos, pois o que é em uma passagem, não o é em outra, ou seja, o que é impossível na consistência factual é perfeitamente capaz de ser aceito na arte. A causa do estranhamento é a mudança da forma, sem mudar a essência, liberando a percepção do automatismo e aumentando a percepção do objeto.

Ao abordar a questão do estranhamento, não se pode deixar passar despercebida a obra “Metamorfose” de Franz Kafka, que requer uma atenção

especial à sua linguagem formal e à maneira como o autor constrói o tapete de signos envolvendo toda a sua rede textual. Franz Kafka tinha consciência de que, para alcançar o estranhamento, há que se recorrer a vários truques, associando uma linguagem, ao mesmo tempo, erudita e impessoal. Todavia, de fácil acesso ao leitor comum, com narração descritiva, clima de suspense e agonia, provocando um verdadeiro mergulho do leitor em seu universo. Nesse sentido, o leitor é uma espécie de *coautor* do autor, pois, ele recria a obra de arte intimamente com a própria alma, utilizando aquilo que há de mais valioso nela e na vida.

O que se observa aqui vem ao encontro da consideração de Erza Pound, em seu “ABC da Literatura”, no qual ele adverte que a: “Literatura é a linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (POUND, 1970, p. 40). Ressalta-se, então, a procura pelo resgate de um significado primário desta arte, um significado que remete à adequada raiz do termo literatura.

Na constituição de significados assim concebida, é latente o processo de construção realizado pelo autor, em que ele tem o poder de alterar, modificar, desfigurar ou recriar uma lexia. Em outras palavras, a arte tem o poder de mostrar o distanciamento em relação à vida, podendo criar uma realidade paralela, capaz de anular o automatismo diário, quiçá dar significação, muitas vezes única, ao real.

Dessa forma, acabaria por dar origem à *coisa trabalhada* ou ao impulso da visibilidade. Existe algo como uma *metamorfose* visual particular que surge do próprio tecido, do alvéolo, dito de outra forma, do espaço e tempo. Portanto, entende-se que a oblação da visibilidade permanecerá sob o domínio da distância, que só se apresenta aí para se mostrar afastado, ainda e sempre, por mais perto que seja sua aparição invisível.

Compreender-se-á então que esta é mesmo uma das fontes do teor poético do conto/tela com um olhar trabalhado pelo tempo e espaço, um olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante, de modo que, o próprio objeto se torna, nessa intervenção, o referente de uma perda que ele alimenta, que ele opera visualmente, apresentando-se, aproximando-se. Tudo isto é obra da ausência que vai e vem, sob os olhos do *leitor* e fora de sua visão.

Voltando à obra de Kafka, “Metamorfose”, nota-se que, proporciona a imagem como imagem, instituindo multiplicidade de sentidos diminuindo a distância entre o *leitor* e a obra, em decorrência da narrativização de acontecimentos alheios e

comportamentos que, em algumas ocasiões, são tão humanos quanto desumanos.

Os signos icônicos no conto de Poe, “O Coração denunciador”, institui na relação entre textos e linguagens, a dimensão fascinante do discurso, numa mistura do dizer kafkaniano com o poeano, mesclando horror com fascínio e grotesco. Kafka faz uso de uma linguagem metonímica com discurso extremamente icônico, o que em Poe se observa um discurso mais abstrato, porém, os elementos acima também se fazem presentes em Poe.

A preferência por Edgar Allan Poe e Clarice Lispector como *corpus* de nossa análise, se dá pela prioridade na discussão de uma poética da narrativa, abordando narrativa de crime, de enigma, de amor, de conduta desviante que causam frenesi dialético, e, nesse material artístico o espelhamento, encontra-se o objeto necessário para a produção da síntese teórica de variações históricas, sociais e econômicas que ocorreram e ainda ocorrem no mundo ocidental.

Nas considerações de Clarice Lispector ao se referir a Poe, ela assim o apresenta:

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza – o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa. A alucinação, a histeria, o homem descontrolado a ponto de rir quando sofre. Tudo, contado de maneira vertiginosa, obriga o leitor a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções. (LISPECTOR, 1996, p. 8).

Por se tratar aqui, de um enfoque que visa a questão do olhar, a cena representativa do signo, presente nos textos dos dois mencionados autores, vem concatenar os mundos do pensamento e das atividades habituais do cotidiano. À medida que a cena vai se pintando diante do olhar dos *leitores*, se veem representados pelos signos criados por ambos, numa unidade narrativa tênue, em que cada uma delas tem sua própria coerência, um conjunto de tempo, um conjunto de espaço, uma unidade de narrador e uma unidade de ação, que o homem voluntariamente sai do mundo real e se torna capaz de ler a supra-realidade implacável do teor do conto da modernidade, desvelando o anacronismo e o segredo envolvente nos contos de Poe e Clarice.

1.1 A linguagem artística e seu movimento

O trabalho de Manet revela jogos de luz e de sombra, mostrando ao nu sua crueza e sua verdade, muito diferente dos nus apresentados naquela época. A obra

de Manet, com sua imodéstia absoluta trazia uma nova tendência que causava choque no cenário artístico europeu, principalmente na França. Os traços figurativos simplificados, sem miudeza, com significativa energia nas formas expressivas e com luz singular difundida na tela por igual, num jogo de estilo temporal emblemático que não retrata a verdadeira luz das letãs, dia ou noite, num jogo de fulgor sem início nem fim e sem passagem de luz. As telas de Manet trazem Imagens que se precipitam para a sua superfície, traz a luz como ponto marcante de seus elementos figurativos. O espaço ganha efeito e valor que estabelece uma novidade trazida por um estranhamento ao olhar crítico.

Manet pinta seu tema de forma direta, desprovido de qualquer circunlóquio, com olhar desinibido evidenciando total indiferença ao mundo e uma nova relação crítica do sujeito e da arte. Na segunda metade do século XIX, a Europa sofria amplas mudanças, tanto políticas como sociais, originando grandes reflexos em várias áreas, e, sendo assim, a pintura passou por transformações. A chamada Pintura Realista foi um meio artístico fundamental na divulgação de uma nova realidade que apresenta características, a priori, com pretensão de juntar combinação do abstrato, do irreal e do inconsciente, em que a arte se alforrie das cobranças da dialética e da razão.

Naquele momento histórico de transformações o que se elencava como um dos fatores mais importantes na arte era o retrato do mundo real, a vida como ela é de fato, e não mais temas mitológicos ou bíblicos. Édouard Manet oferecia ao observador, ao olhar sua pintura, uma realidade da qual nenhum olho se farta. Nesse movimento, o passado se dialetiza na pretensão de um futuro, e dessa dialética, desse burburinho surge o emergente presente. A imagem é aquilo em que o passado encontra o agora como se fosse um relâmpago no desejo de formar uma constelação, dito de outra forma, a imagem é a dialética em suspensão.

O impressionismo de Manet tenta trazer a autenticidade do real em sua natureza completa de candura fundamentada na percepção da arte que busca alcançar a consciência que expressa a esfera inconsciente da imaginação em relação às artes plásticas. O impressionismo busca uma verdade perceptiva além da moral, numa produção de jogos de associação aberta de sentidos. Pelas telas de Manet, nota-se a sensível busca por pintar aquilo que vê, ou seja, aquilo que a invade. No movimento impressionista percebe-se também uma espécie de busca para a elucidação da atividade perceptiva visual com vistas ao real evocado.

Nesse sentido Argan considera que “[...] demonstrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras”. (ARGAN, 2004, p. 76). Desse modo, a arte dos impressionistas envereda por um viés ao encontro da consciência do *eu*, com certeza, um dos grandes desafios da arte moderna enfrentado por Manet, numa unidade formal do espaço-consciência.

Argan diz tratar-se de uma “[...] realidade na consciência...”, visto que ela se pratica atrelada a ela. Argan afirma que Manet percebe a luz junto ao objeto, e identifica o conjunto de luz com propriedade de cor. Na afirmação de Argan, Manet não vê as figuras “dentro”, e sim na sua relação com” o ambiente. (ARGAN, 2004, p. 97). Estas considerações vão ao encontro das muitas reflexões do fenomenólogo Merleau-Ponty.

Para Merleau-Ponty, esse mundo vivido, experimentado pela experiência perceptiva, traz consigo a insinuação de não entender o real como cópia de uma coisa fora daquele que olha, mas para engendrar sensações como consciência em ação. Não compete aqui, dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado, pois enquanto a relação de presente e passado seja simplesmente temporal, prossegue a relação do presente com o passado.

Manet vivia aquele momento, trazendo à luz tópicos que deixaram de ser impessoais ou alegóricos, passando a traduzir a vida da época numa espécie de mecanismos que não se limita a transcrever passivamente o sonho. Em certos quadros, adotava a estética naturalista dos Franceses Émile Zola e Guy de Maupassant.

Para pintar “Almoço na Relva”, em 1863, Manet guiou-se por duas obras de antigos mestres: “Concerto Campestre” (1505-1510) cuja autoria aplica-se a dois pintores, Giorgione (1477-1510) e Ticiano (1490-1570), além de “O Julgamento de Páris” (1520) de Marcantonio Raimondi, que pintou sua tela a partir de um original, de Rafael (1483-1520), atualmente desaparecido.

O quadro Concerto Campestre, inicialmente declarado como uma obra realizada por Giorgione, atualmente é considerado como obra de Ticiano. Diversos trabalhos de Giorgione provocam dúvidas, a saber; se foi pintado unicamente por ele ou por Ticiano, ou se era uma obra com co-participação dos dois. Todavia, a obra tem particularidades marcantes de Giorgione, como a luz irreal e um tema emblemático, que remete a um ambiente profundamente sagrado e amoroso.



Figura 1: Giorgione ou Ticiano. Concerto Campestre (1505 - 1510). Óleo sobre tela, 110 x 138 cm – Museu do Louvre, Paris, França e Gravura de Marcantonio Raimondi. O Julgamento de Paris (1520).

Fonte: Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/88312842667519778/>>

Contrariando a crença de alguns, “Almoço na Relva” não é uma imitação direta, é uma releitura, uma recriação, já que nessa obra Manet não copia precisamente as obras originais, ele cria um novo objeto artístico. Mas as coisas, não são idênticas, não são coisas puras. As coisas se apresentam a nós apenas se existir o desejo em vê-las. Assim, a coisa a ver, por mais revelada, por mais imparcial de aparência que seja, torna-se *inelutável*.



Figura 2: Édouard Manet, Le déjeuner sur l'herbe, 1863. Óleo sobre tela, 214 cm x 270 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

Fonte: <<situarte.wordpress.com/2013/09/17/edouard-manet-e-os-caminhos-da-arte-moderna/>>

Em sua tela “Almoço na Relva”, Édouard Manet, que provoca no *leitor* uma sensação de quem tropeçou em uma cena singular e especial, cristalizada como um retrato, além de colocar o observador no lugar de observado. Manet desenvolveu uma difícil composição que acentuava o efeito de profundidade, sendo capaz de isolar três elementos fundamentais, em primeiro plano – existe um conjunto de signos que, integrados plasticamente, sugerem a construção de uma natureza morta de colorido intenso por meio de uma série de índices icônicos, tais como: vestimentas femininas definidas pelas roupas do signo da nudez centralizada no signo do olhar, na geometrização do espaço corporal espalhadas pelo chão que formam uma majestosa natureza morta, chapéu, frutas e outros elementos.

No segundo plano, marcado pela triangulação anunciadora do Neoplasticismo moderno vêm as figuras icônicas que acabam por formar o centro nevrálgico do quadro, as três personagens. Pode-se dizer que o signo determinante no quadro não é a sensualidade, mas a luz. E essa determinação não se dá pela tematização da sensualidade, mas pela singularidade promovida pela luminosidade. O que também chama muita atenção é o fato de que os três personagens não se relacionam, não existe nenhuma comunicação entre eles.

No terceiro e último plano ao fundo, um conjunto de elementos icônicos se misturam com a natureza morta. Esses elementos talham a perspectiva junto a um riacho, onde uma figura icônica simulando uma mulher de túnica branca se refresca. Manet também evitou a perspectiva tradicional e pintou “Almoço na Relva” todo plano. No entanto, o que mais chocava em Manet era suas telas centrarem-se mais nas vestes em si, do que na ausência delas.

Para organizar as figuras retratadas na tela, Manet instituiu um importante princípio de triângulos que geometrizam a pintura com elementos harmônicos e simétricos se inter-relacionando dentro de cada triângulo, porém na visão do espectador menos atento, essas simulações passam despercebidas. As três figuras sentadas formam um triângulo entre si. Outro triângulo se sobrepõe a este, tendo por base as três figuras e o ponto superior na imagem icônica que se refresca no riacho ao fundo, pintada numa grandeza desproporcional em relação à extensão em que se localiza, que parece muito grande em relação ao barco aportado à sua esquerda e aos demais personagens.

Abarcando este conjunto, de formas organizadas, simétrica e geometricamente, está outro triângulo, tendo a mesma base do anterior, porém formando a terceira vértice com ícone representado pelo pássaro, que voa acima da figura icônica que está no riacho. Completando o quadro, Manet acrescenta um pequeno toque de humor à composição, ao inserir no canto inferior esquerdo da tela, próximo a uma faixa lilás, mais uma representatividade icônica da natureza, um sapo. Desse modo, Manet expressa sua arte como uma coisa impura, mas, não como uma coisa pecaminosa, como uma transformação que se relaciona com o mundo, com o universo da arte, que vive ao alcance das relações, decifrando-a, aceitando-a.

Naquele período, Manet liderava, ao lado de outros artistas franceses, um dos mais importantes movimentos das artes da segunda metade do século XIX, o Impressionismo, tendência que iria provocar uma ruptura total com a pintura acadêmica e abriria caminho para a Arte Moderna do século XX. Tudo isso, vem ao encontro das considerações de Northrop Frye, citado por Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*; “[...] A literatura não extrai suas formas senão dela mesma [...] “Tudo que é novo em literatura é o velho reinventado...”. (FRYE apud TODOROV, 2012, p. 15).

Ainda que, Segundo Todorov, esses conceitos não sejam originais, pois, podem-se observá-los em Stéphane Mallarmé ou Paul Valéry, percebe-se então, que num mundo real fragmentado, perante o eu criador, o processo de *metamorfose* segue seu curso reinventando-se no uso do velho para a criação do novo. Portanto, faz-se necessário apreender a linguagem da recriação, pois, os símbolos são ocultados pelas coisas aos olhos das coisas e a imagem é a causa oculta da história, que traz o novo como forma perfeita, em proporções harmoniosas sempre em uma superfície compreendida em dois planos paralelos que retoma o passado para trazer à luz as inovações do presente.

Em meados do século XIX, desde o final da década de 1840, alguns artistas começaram a pintar o erotismo da vida moderna e o espetáculo da existência urbana. Nesse sentido, observa-se uma de várias releituras como a de Pablo Picasso, tendo como ponto de partida o quadro de Diego Velázquez, “Las Meninas”. Uma obra de alta complexidade analisada no universo da arte, de composição

enigmática que levanta questões sobre realidade e ilusão, criando uma relação incerta entre o observador e as figuras representadas.

Evidentemente, um dos maiores admiradores daquela obra foi Pablo Picasso, que no ano de 1957 pintou nada mais, nada menos que 58 (cinquenta e oito) óleo sobre tela, divididos em 44 (quarenta e quatro) interpretações diretas, 9 (nove) cenas de pombos, 3 (três) paisagens e mais 2 (duas) interpretações livres da pintura de Velázquez, que somadas aos esboços e desenhos ao longo do tempo, superam a marca de 150 (cento e cinquenta) feitos.

Outro Tipo de Releitura



Figura 3: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656. Óleo sobre tela, 321 x 181 cm. Madri, Museu do Prado e Pablo Picasso, releitura de Las Meninas de Velázquez, 17 de Agosto de 1957. Óleo sobre tela, 194 x 260 cm. Barcelona, Museu Picasso.
Fonte: Disponível em: <<http://www.mystudios.com/art/bar/velazquez/velazquez-las-meninas.html>>

Picasso tratava de atribuir a essa realidade uma nova forma. O artista mudou o formato, revalorizou fundamentalmente a personagem e a posição do pintor no quadro. Na releitura de Picasso, à luz do quadro “Las Meninas”, tudo fica mais evidente. As figuras são unicamente apresentadas de frente ou de perfil. É o artista o mestre do seu mundo, capturando o momento único no tempo e espaço, se credenciado a atuar na esfera única do olhar que deseja a instância concorrente, de certa forma densa, vista do poderio real.

Picasso realizou releituras de outros artistas, além de Velázquez, especificamente entre 1953 e 1963, ele pinta diferentes séries interpretativas das

obras de grandes mestres do passado, a saber: “Mulheres da Argélia”, de Delacroix, e “Almoço na Relva”, de Manet, produzindo uma quantidade frenética de releituras sem precedentes. Picasso se refere a Velázquez como o “verdadeiro pintor da realidade.”

No entanto, esse retorno às obras de seus antepassados ocorre justamente no momento em que sua fama artística, que há muito alcançara seu ápice, decaía. Com a decadência de sua fama artística, Picasso perde influência sobre as novas gerações de artistas, o que sugere fortemente que seu olhar para o passado não se deu de forma casual. A modernidade de “Las Meninas” está na relação entre a composição e seu jogo simbólico, pois a presença do espectador como sujeito ativo estruturador da obra, e também nos processos de recepção, está presente nos padrões da arte moderna, estreitando a relação do espectador à do artista.

A modernidade dessa obra é apreendida por Picasso, e ele ressignifica sua retomada por meio de uma série de releituras, partindo do ponto da horizontalidade que dá maior aspecto à situação atual na cena, uma vez que se mostra como um plano mais tateável de astúcia mais próxima, o que é alcançado por meio da submersão do espectador no campo visual da tela quando dela se aproxima. Assim, Picasso muda o amplo vazio que plaina acima dos personagens na obra original, associando figura e fundo a partir de moldes cubistas e do ponto de vista de que o vazio precisa ser afrontado como um elemento concreto.

O quadro “Las Meninas”, ainda é tema de extensas discussões e de vários comentários. Referente a esta tela, Michel Foucault realiza uma das mais completas análises, demonstrando de um lado, o modo como estão representados nesse quadro todos os temas da noção clássica de representação, e de outro lado, o modo como determinadas instabilidades implícitas nessa materialização do discurso da época clássica estão presentes na obra analisada, como prenúncio do aparecimento do homem na configuração do saber da modernidade.

Foucault considera que é necessário imaginar os seres, ordenando-os numa ciência geral da ordem e da medida, mas o instrumento principal para desempenhar a consecução desse método na ordenação das coisas é o signo⁵ e, para existir o

⁵ - “Chamo aqui de signo (segno) uma coisa que detona um fato ou objeto para algum pensamento interpretante. Qualquer coisa que se mantém na superfície de tal modo que o olho a possa ver. Das coisas que não podemos ver, ninguém dirá que elas pertencem ao pintor. Pois o pintor se aplica apenas em fingir aquilo que se vê (si vede).” L. B. Alberti, de *Pictura* (1435), I, 2, Cecil Grayson (org.), Bari, Laterza, 1975, p. 10.

signo, deve existir uma imagem ou ideia apropriada ligada com o exterior, com o mundo representado. Isso ocorre no mundo observado no quadro pelo *leitor*, de onde o pintor contempla este observador. O pintor só dirige os olhos para o *leitor* na medida em que este se encontre no lugar de seu motivo.

Em suas considerações críticas e discussões sobre imagens, Michel Foucault assegura que defini-las é uma tarefa deveras desafiadora, porque as imagens são intermináveis, elas são resistentes, não abarcáveis por completo. É aí, por essa curva que Foucault se interessa, por essa tensão, pela renúncia de uma esfera de exterioridade que a obra de arte propõe - como se a imagem pudesse dar conta de apreender em si, internamente, um “real” que lhe é exterior.

É desse lugar que a imagem vem tencionar toda e qualquer estabilidade do olhar. Radicalizando essa idéia, a imagem merece ser considerada pura potência desestabilizadora, isto é, potência que compromete de maneira insuperável as categorias de representação, de objeto e de *leitor*. O filósofo e crítico literário Michel Foucault, referente à aludida tela, assim se pronuncia:

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 1999, pp. 19 – 20)

A questão, portanto, parece potencializar o trânsito da imagem e pela própria imagem, e a lança a outras imagens como força que abre passagem, permitindo saltar etapas e encurtar caminhos. A imagem seria um caminho (uma ponte) para outras imagens, uma qualidade da direção a ser percorrida por aquele que olha, isto é, seria a significação de imagem fixa que pode desempenhar o papel de signo ou de estar diretamente ligada à sua essência.

Enquanto a palavra pertence ao movimento do discurso ela é indivisível, por isso, ela não pode ser isolada do sistema do qual faz parte. A definição de um signo pode ser pensada como a ação que concebe o ato que ele provoca. Nesse sentido, é proporcionado uma reflexão sobre três modalidades de apreensão do mundo

sensível, por meio da linguagem, a saber: imagens, signos e conceitos. A imagem é fixa e pode desempenhar o papel de signo ou coabitar com a ideia no interior dele, ainda que, em si mesma, possa formar um tipo de êxtase da consciência, precedente a qualquer experiência de significação.

Embora estas dimensões não existam isoladamente (na medida em que o signo se configura como união entre imagem/significante e conceito/significado), a ênfase diferenciada em cada uma possibilita definir projetos de conhecimento distintos. Nesse sentido, entende-se que a imagem, inicialmente imparcial, é significante, portanto constitui uma constante, que separada de um conjunto de estímulos visuais, expõe algo singular não só aos sentidos, mas também ao intelecto. Libertar os signos da rigidez, a que os conceitos induzem, pode, sem dúvida, criar novos sentidos a partir de novas sensações. Isso implica a importância das imagens, muito mais do que um simples golpear dos estímulos reticulares.

Ao se aproximar do processo de bricolage e do uso de signos na condição de acontecimentos, a arte recebe uma função visivelmente coletiva, realizando seu potencial de comunicação. Logo, entende-se que os signos, estão a meio caminho entre imagens e conceitos. Igualmente à imagem, o signo é um ser sólido, que assemelha-se a um e outro, não referindo-se unicamente a si mesmos.

De fato, a crítica literária transita pela linguística estrutural e é representada pela semiótica modificada em uma ação pouco impressionista. No entanto, a modificação provocada pelo estruturalismo sobre o estudo da poesia alterou também o estudo da narrativa. Instaura-se aí a ambiguidade em que o antigo e o novo emergem como forças simultâneas e de mesmo calibre.

O olhar apontado aqui, à obra de arte, é carregado de significação, um olhar capaz de gerar sentimento estético. A definição proposta por ele relativa à significação, diz respeito a um processo de reabilitação do potencial criador intrínseco no signo, libertando-o de imputações convencionais e gerando uma expansão nos contornos de apreensão sensível.

Logo, a abertura que se origina do concreto, deriva da união instaurada no âmago de algo criado pelo homem por meio da obra de arte, entre a ordem da estrutura e a ordem do evento. Contudo, para Barthes em seu livro *Crítica e Verdade* (2007), o signo implica ou inclui três tipos de relações, e a liberdade da arte pode ser vista, de modo mais particular, em seu próprio signo, pois, por mais subjetiva ou

despótica que ela se apresente em todo seu resplendor, em relação aos meios e processos de construção de um discurso próprio, referente à imagem, ela terá um olhar de base objetiva:

O primeiro tipo de relação aparece claramente no que se chama geralmente de símbolo; por exemplo, a cruz “simboliza” o cristianismo, o muro dos Federados “simboliza” a Comuna, o vermelho “simboliza” a proibição de passar; chamaremos pois essa primeira relação de relação simbólica, se bem que a encontremos não só nos símbolos, mas também nos signos (que são, por assim dizer, símbolos puramente convencionais). O segundo plano de relação implica a existência, para cada signo, de uma reserva ou “memória” organizada de formas das quais ele se distingue graças à menor diferença necessária e suficiente para operar uma mudança de sentido; em *lupum*, o elemento — um (que é um signo, e mais precisamente um morfema) só revela seu sentido de acusativo na medida em que ele se opõe ao resto (virtual) da declinação (—us, —i, —o etc.); o vermelho só significa interdição na medida em que se opõe sistematicamente ao verde e ao amarelo (é óbvio que, se não houvesse nenhuma outra cor além do vermelho, o vermelho ainda se oporia à ausência de cor); esse plano de relação é pois o do sistema, às vezes chamado de paradigma; chamaremos pois esse segundo tipo de relação de relação paradigmática. Segundo o terceiro plano de relação, o signo não se situa mais com relação a seus “irmãos” (virtuais), mas com relação a seus “vizinhos” (atuais); em *homo homini lúpus*, *lúpus* mantém certas relações com *homo* e *homini*; na vestimenta, os elementos de uma roupa são associados segundo certas regras: vestir um suéter e um paletó de couro é criar entre essas duas peças uma associação passageira mas significativa, análoga à que une as palavras de uma frase; esse plano de associação é o plano do sintagma, e chamaremos a terceira relação de relação sintagmática. (BARTHES, 2007, pp. 40-41)

Sabendo-se que a semiologia se transporta para além dos limites da simples metalinguagem, enveredando pelos campos dos signos e assumindo relações com as outras ciências, ela se transforma em uma espécie de provedora, passando a ser vista com a condição de multividente do saber contemporâneo. Portanto, a matéria-prima das imagens e seus arquétipos retidos no inconsciente tanto do artista, quanto do *leitor* não podem ser reduzidas a um único arquétipo ou a uma única imagem.

Um arquétipo contém uma série de imagens que resumem a experiência ancestral do homem diante de uma circunstância característica e em situações não particulares de um só indivíduo, mas, comuns aos homens em geral. É admissível ao artista que ele apresente e viva as imagens como fatos súbitos da vida, posto que ele é o especialista por nobreza da imaginação fecunda, porquanto ele vai além do visível, desvelando o oculto e indo além da realidade. Desse modo, a imagem poética só pode ser apreendida fenomenologicamente visto que ela surge na

consciência como uma invenção que parte da inspiração, da alma.

Assim, se num primeiro momento, o pensamento ganha destaque vivo, relativo ao processo que se dá importância à imaginação do *leitor* para a obra de arte, seria como se a primavera com seus céus azuis e campos verdejantes trouxesse uma brisa quente junto às flores dos Ipês para o seio da terra, que abrolham com tamanha vivacidade em meio ao árido cerrado com sua intensa graduação de amarelo, branco, rosa, roxo ou lilás, semeando o prenúncio das primeiras chuvas do mês de outubro, que trazidas pelo vento de outros momentos, aproximam-se devagarinho arrastadas pelas carregadas nuvens nutridas de sêmem, que insistem em meio a um frenético movimento, achar o chão. Assim, o encontrar o chão sedento de suas gotículas de água, é o desafio que o torna outra vez frutífero, repleto de vida e de cores; símbolo da vida, deixando suas marcas nas coisas e no coração do homem.

Logo, segundo Hans Robert Jauss uma obra literária só passa a existir como obra de arte, quando se faz presente no ato mesmo de sua leitura, quando ela passa a ser explorada, experimentada, desconstruída em sua consistência didática e em seu movimento dialético. Tal conceito é considerado também por Terry Eagleton, pois ele assegura que os textos literários “[...] não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor”. (EAGLETON, 1989, p.80). É na relação do *leitor* com o texto/tela que a obra ganha vida. Portanto, a noção de valor artístico de uma obra decorre não apenas de sua estrutura verbal e não verbal, mas também, da maneira como é lida.

A obra coloca o *leitor*, a rigor, como principal intérprete na construção que a *materializa*, do contrário, ela mesma não passaria de sinais borrões construídos numa folha/tela. O intérprete será sempre um sujeito social, empenhado com conjunturas e valores que vão cercar – por plurais que se mostrem – as fronteiras de um olhar ideológico, sem que meramente o sinal da interpretação se esvazie. Portanto, sem esse assente de compêlida e participativa ação do *leitor*, não haveria obra literária, o que também é observado sob a perspectiva sociológica, na qual, percebe-se que os livros só existem quando lidos, já que não existe arte se não houver público para apreciá-la.

Sob esse prisma, a obra de arte texto/tela impetra *status* e valor estético tão-

só mediante a leitura/observação, portanto, o *leitor* é visto como elo fundamental do procedimento literário. Como foi dito antes, o *leitor* lê/observa à sua maneira, alicerçado em sua bagagem social e cultural, de acordo com seus saberes, anseios e interesses. Portanto, é importante dizer que em hipótese alguma, o autor poderá ser confundido com o crítico, segundo a teoria de Barthes “O crítico não pode, de modo algum, substituir o leitor”. (BARTHES, 2007, p. 227). Pois, transpor o caminho da leitura à crítica é modificar a vontade de entender a obra como *leitor*, atravessar o caminho da *leitura* à crítica é abandonar algo que se deseja, o cruzar a *leitura* à crítica é não querer mais a obra, mas a linguagem inerente a ela.

Retomando Michel Foucault, quando ele anuncia a temática da representação, que junto à temática do sujeito, constitui um importante contato de argumentação para a determinação das qualidades de possibilidades dos discursos científicos e filosófico modernos, nos quais as transformações são compreendidas entre as diferentes relações, e entre a representação e aquilo que nela se representa, ou seja, a visibilidade do representante e a do representado, os quais não se podem mostrar ao mesmo tempo.

Foucault em análise à tela “Laz Meninas”, revela um momento do trabalho do pintor, quando ele interrompe sua atividade representativa ao sair de detrás da tela, ali representada, e mira um ponto invisível para o *leitor*. O pintor só leva o olhar para o *leitor* na medida em que este se acha no espaço de seu pretexto. O tópico da pintura está no espaço externo à ela, ou seja, o motivo que Velázquez pinta na grande tela à sua frente são os monarcas e não o quadro em si.

O tema, entretanto, somente nos é revelado a partir da inserção do casal real no reflexo do espelho ao fundo do recinto, que não existe como reflexo do espaço real. Isso porque o casal se posiciona externamente à tela, no local que também pertence aos espectadores. O que Velázquez representa, portanto, é o “[...] duplamente invisível”. (FOUCAULT, 1999, p. 20). Foucault se preocupa com a estrutura da obra e não tanto com o seu conteúdo, enfatizando-a como um evento histórico por si mesmo. Isso porque ela traz a lume, de forma original, a relação entre o visto e o representado, a dialética entre pintura e espectador.

O conceito de realidade é bem mais emblemático do que se pensa, unido a definições bastante diferentes desde a antiguidade, são atribuídas à literatura uma transposição do real e papéis distintos condizentes com a realidade natural, cultural

e social de cada período. No conceito de realidade postulado por Barthes vê-se uma literatura utópica, visto que ela aceita a criação de novas realidades.

A realidade é um espaço fora do alcance físico, que se compreende, mas que se desconhece. Ela vive no cerne da imaginação e na frieza/calor interior daquele que acredita. Em mundos desconhecidos, criado pelo consentimento da literatura, e fundamentados na participação do escritor, gera a afirmação de que a literatura é vinculada à realidade, mas dela foge por meio da estilização de sua linguagem. Para a filosofia materialista, a realidade é palpável, fruto de um *cogito* sobre o *hic et nunc*⁶. Já, para a fenomenologia, sucessora do idealismo romântico, o real está na materialidade física e principalmente na experiência sensorial e imaginativa.

Desse modo, nota-se que o método estruturalista despreza o real como elemento do estudioso da linguagem, e como consequência, o crítico literário. Nesse sentido, a forma literária seria algo isolado da realidade. Ora, nota-se, portanto, que conceituar o termo *realidade* ainda é uma empreitada das mais desafiadoras e complexas, em que a heterogeneidade das respostas só não é maior que o vigor da questão. Quiçá exista um meio termo de concordância em que a complexa realidade, deixe de ser arisca às definições.

A razão da existência humana no mundo não teria motivo se não houvesse início pela percepção, ou seja, pelos sentidos. É certa a dificuldade em apreender todas as particularidades de um texto/tela, entender todas as peripécias do fazer artístico, mas cabe ressaltar o processo de estruturação do texto/tela, principalmente a partir da experiência do *leitor*, adquirindo os recursos utilizados pelo autor: as imagens, o discurso, a função das personagens, afinal, amparado em alguns aspectos da obra, com o intuito de que dela se possa tirar o maior número provável de sentidos, amparando-se, também, em elementos sociológicos, psicológicos, históricos que permitam estabelecer o texto/tela como um princípio de afinidade, de um corpo eficaz, que se firma a partir do diálogo com o *leitor*.

Destarte, o que se deve apanhar no texto é uma passagem para estruturar a crítica e não uma estrutura singular. E, na busca pelo sentido daquilo que se mostra por um único movimento paralisante, o *dar a ver* é sempre inquietante, o *ver sempre*

⁶ - A expressão latina “Hic et Nunc” (aqui e agora) descreve a situação única em que algo está unicamente em algum lugar e hora finitos, compreender-se que estando em outro ponto ou momento não seria o mesmo e passaria a ser uma reprodução. Para Walter Benjamim, em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, escreve “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra”.

é uma intervenção aberta, o ato de ver é entranhar-se nele, senti-lo, navegar como se abrisse os caminhos do mundo. Afinal, por mais que se note a obra verbal e não verbal como objeto de estudo - seja de uma probabilidade interna, como objeto de significação, seja de uma perspectiva externa, como objeto de comunicação, sempre sobra alguma coisa, do campo do intangível, do inexprimível.

Assim, a escritura é a linguagem verbal dirigida a outrem para ser apreendida por ele, como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e, independente de ambos. Segundo as considerações de Barthes referentes ao texto e à leitura, desenvolvidas na sua obra *Crítica e Verdade*:

Assim “tocar” um texto, não com os olhos, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significante e sua margem significada. Pois sobre o sentido que a leitura dá à obra, como sobre o significado, ninguém no mundo sabe algo, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra. (BARTHES, 2007, p. 229)

Barthes traça uma comparação classificada, por ele mesmo, como a natureza extasiante entre a leitura e o desejo pelo texto, em que promove a semiologia⁷ desejante do texto, desejo este que insiste em não cessar. A língua é considerada um corpo de cominações e costumes, comuns a todos os escritores de um período. Segundo o ponto de vista de Barthes, a escritura não é uma forma de comunicação, e sim, uma questão de enunciação “[...] a escritura parece construída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo”. (BARTHES, 1964, p.276). Sob este prisma entende-se que a escritura é, em essência, uma conjectura da qual nunca se admite a resposta.

Portanto, a leitura é uma atividade de participação, de complementação, e só se completa no leitor em sua habilidade de detectar, no texto, as suas “vozes” *como um* espaço aberto para criações e recriações, tendo em vista que, a qualidade estética está na escritura, e é atestada nos olhos de quem lê. À luz das considerações de Barthes, analisar uma obra é inquietar-se, ante a sua

⁷ - Roland Barthes define semiologia como a o “modo de atualização dos significados semiológicos”, a “extensão dos significados semiológicos”, e ao “sistema de significantes (léxicos) que corresponde no plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas, “ciência geral do signo.” (BARTHES, 2007. p. 136).

singularidade e se preocupar com a sua linguagem. Ao *leitor*, a obra é sempre um universo aberto para se sentir por meios de imagens e sons.

1.2 A captura das imagens: o olhar e o olhado

O olhar que versa Merleau-Ponty, em relação à maneira de que é feito o *corpo*, e os objetos que superam a condição puramente física, proporciona qualidade intrínseca das coisas e dos seres que habitam o mesmo espaço-tempo. Assim, quando o outro contesta, pode existir aí uma verdade desconhecida por seres que coabitam o mesmo espaço, que é a própria condição de existência. Nas reflexões aqui representadas, ao serem observados intimamente os objetos verbais (contos) e os objetos não verbais (quadros), percebe-se que eles revelam seu lado mais reservado, mais enigmático.

É inevitável a estranheza provocada, em qualquer que seja a pessoa, diante de uma obra de arte, principalmente ante algumas delas, cujo impacto é observado mais imediatamente. O ver, o olhar, é tomado inesperadamente por um sentimento paralisante inexplicavelmente capturado, de forma que aquilo que se vê, e aquilo que nos olha, se tornem peças de um jogo de forças oscilante entre o aconchego e a aversão, entre o ferir e o ser ofendido, entre a presença e a ausência, entre o visível e o invisível, entre a impossibilidade daquilo que não é passível ao toque e a possibilidade daquilo que se vê e provoca inquietação.

Os distintos toques de coloração pertencentes ao mundo que produzem pequenas diferenciações, pequenas modulações do espaço, irredutíveis a qualquer medida, impossíveis de serem atribuídos a distâncias mensuráveis são profundamente mágicos, só alcançados pelo ato dado ao *leitor* em contato com a linguagem não verbal/ verbal e do autor. Na compreensão de Robert Kudielka, sobre as cores, sobre as nuances e sobre a gradação, em que ele se ampara, não por acaso, em Maurice Merleau-Ponty, dão conta de que:

Os “planos” coloridos projetam-se a partir de uma profundidade incomensurável, de um “não-se-sabe-de-onde” — *on ne sait d’où* —, escreveu Maurice Merleau-Ponty; e as relações de distância e proximidade, do que está adiante e atrás, transformam-se, embora não o façam de maneira dramática, pelo movimento do olhar que os articula. (R. KUDIELKA, 2008, p. 169.)

O olhar aprisionado pelo poder inexplicável de sedução provocado por aquilo que olha o *leitor*, no entre jogo de olhares, entre ausência e presença, entre

observador e objeto que transforma aos olhos do *leitor*, emerge um estranho entendimento de infinitude. A inquietação provocada pela visão diante da obra de arte e, ao experimentar aquilo que não vê, é, em certa medida, assombrosa, visto que há algo presente nas obras de arte que atinge o reservado olhar do *leitor*. Algo que chama a perda das certezas do observador, já não tão certas, sobre o objeto que o lança no vazio cósmico e traz consigo a desrealização do todo.

Avesso às tentativas de se compreender o conjunto das obras, deve-se, sobretudo consentir o enlaçamento alcançado por elas, porque quando se acredita *ter* alguma coisa, nada se tem. O espaço corporal pode distinguir-se do espaço de fora e envolver suas partes em vez de desdobrá-las, porque ele é a nuvem da área imprescindível à nitidez do cenário. O espaço corporal só pode tornar-se realmente um fragmento do espaço objetivo, se em sua singularidade de espaço corporal, contiver a diástase dialética que o converterá em espaço universal. A privação do visível desencadeia inesperadamente a abertura de uma desconstrução da dialética visual que a ultrapassa, que a revela e que a implica.

Segundo Merleau-Ponty o corpo é “[...] um entrelaçado de visão e de movimento”. (MERLEAU-PONTY 1984, p. 88). Portanto, este autor coloca a visão como se ela basicamente guiasse o corpo no espaço. Alhures faria o sujeito esvaziar-se ao avocar um olhar que abre a fissura da inquietude em tudo o que se vê. À medida que o olhar se desloca para um objeto, ele impulsiona o movimento do corpo das coisas que se entranham justamente porque estão umas fora das outras. A aura do objeto visível não cessa aqui a estabilidade de sua própria existência, da dialética visual.

A imagem é um dos elementos pelos quais o escritor singulariza o texto, mediante a fabricação do estranhamento, responsável pela difícil atribuição compelida a ela em proporcionar densidade à percepção estética. O estranhamento incitado pelo texto/quadro procede, sobretudo, da inserção do *leitor* no universo da metalinguagem, saindo da posição de leitor/espectador para adquirir o estatuto de personagem – *leitor* incluso.

Ao ficar em frente a uma obra de arte visual-plástica o *leitor* depara-se com algo que não se pode compreender por meio da razão, visto que há algo que sempre lhe foge à percepção, algo que não se esvazia naquilo que é visível. Toda obra de arte traz singularidades ímpares como o tema do olhar e da imagem, acerca

da experiência visual, afastando-se da historiografia da arte tradicional que deseja dar conta das obras de arte sujeitando o *visível ao legível*, reduzindo-as a estilos, escolas e movimentos. Talvez, só exista imagem para pensar além da oposição canônica do *visível* e do *legível*.

Desse modo, a arte torna *visível o invisível*, traz à tona o que estava oculto, ou seja, torna-se veículo para expressar e perceber o que antes não era possível porque permanecia em silêncio. Para Georges Didi-Huberman, o saber não verificável é a formação de um outro olhar para a obra, um olhar que se aparta da ideia de que tudo está visível aos olhos do *leitor* e que o estimula a exercitar o campo de todos os não sentidos contidos na obra.

Nesse sentido, a imagem estaria submissa ao esvaecimento ou à perda do elemento real, para poder surgir além de sua superfície visível como um resquício. Ao mesmo tempo, o resquício surge para apontar que aquilo em que ele consiste é resultado dessa perda na adaptação do real para o imaginário. Nesse viés, o ver não é sensação, mas percepção.

1.3 O olhar do corpo

Um corpo que vê, é eminentemente expressivo, penetra os objetos do mundo, de toda a superfície pertencente para além da visibilidade evidente e se torna capaz de abrir a divergência daquilo que nos olha no que vemos. Esse corpo tem atuação importante no objeto visual, tanto na percepção da imagem, como na percepção de uma metamorfose facial, o *corpus* se comunica com o encanto das cores, se transformando por meio do olhar, ou em um muro de concreto que se cerra sobre o *leitor*, que toca e que consome.

Não há nada mais do que uma imagem, uma simples imagem além do princípio de superfície, há apenas o corpo, o espírito e o signo num fenômeno abstrato. Merleau-Ponty, em sua teoria do *vidente e visível* afirma sinteticamente o visível como o corpo que olha o mundo, e o vidente é o corpo que olha para si.

Meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o,

constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciente no sentido -, um si, portanto que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2009, pp. 88-89).

Ao inserir novamente o corpo no âmbito do tempo e do espaço, entende-se que se vê, que se conhece e que se sente o mundo, não por ele estar diante de nossos olhos, mas por estarmos nele, vivendo-o por dentro. O objeto, o sujeito e o ato de ver, jamais se detêm no que é visível, tal como faria um termo discernível e adequadamente nomeável, suscetível de uma verificação tautológica, constitui de fato aí, sobre a questão do visual, o fechamento e a vacuidade por excelência.

A tautologia fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver. Dar a ver é sempre uma inquietação do próprio ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma intervenção de sujeito, uma intervenção agitada e aberta. Portanto, não há que se escolher entre o que vemos e o que nos olha, há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que se tentar dialetizar, tentar refletir a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole.

O *enigma da visibilidade*, que em princípio reside neste *corpo vidente e visível* tratado por Merleau-Ponty, ao se referir a um olhar que é pensamento, o autor refere-se a um olhar junto, a um pensar não como a posse da ideia, mas como a abrangência de um campo de pensamento. Isso quer dizer que, nesse engendramento do pensamento, os movimentos da apreensão visual pairam na matéria como composições do olhar-pensar em exercício. Merleau-Ponty afirma que o fundamento inédito da pintura depende da maneira como o pintor usa seu corpo. Parte-se também do princípio de que não pode haver uma suposição prévia do mundo, e sim, uma aceitação do corpo como primordial para nossas vivências.

O *pintor* observa, sente, age e transforma o mundo, a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. Em síntese, a percepção é um ato do conhecimento que se origina com os sentidos apreendidos na experiência vivida pelo sujeito com os objetos de uso criados pelo homem. O campo perceptivo é composto por correlações, e essa compreensão, de acordo com Merleau-Ponty, é própria do pintor.

O corpo neste sentido não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar das coisas. Ele se caracteriza pela

visão e pelo movimento, estando sempre em inter-relação como outro e como mundo. Por outro lado, instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus próprios fins, o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo e que o restitui ao visível pelos traços da mão, assim, a *pintura* jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade.

Embora o corpo veja as coisas, estando imerso nelas, no mundo, em um mundo que é anterior a ele próprio, ele não se apropria das coisas, e sim as tateia, as assedia, de forma indissociável. Para tanto, é necessária a percepção que é própria de cada ser. O movimento do corpo não se caracteriza pelo fazer absoluto, perfeito, métrico, mas é a continuação adequada e o amadurecimento de uma visão, já que movimento e visão estão simultaneamente se inventando.

Desta exposição sobre o corpo surge o enigma deste ser simultaneamente *vidente e visível*, pois, vê as outras coisas e a si mesmo, tendo uma dupla função, todavia de natureza inerente, interligada, interdependente, no mundo. A visão e o corpo operante movimentam-se com as origens da linguagem artística (verbal e não verbal) caracterizando seus elementos espelhados em transformações da própria arte. Ora, há algo que embaralha e enfumaça o olhar. Enquanto pinta, o pintor realiza uma conjectura mágica da visão, visto que as coisas e o olhar co-interrogam-se simultaneamente.

A pintura, então, se caracteriza justamente por essa dimensão visual. O olhar do pintor procura desvelar os arranjos das coisas, seus elementos visuais, e seu poder criador inédito não pode ser desvinculado do (re)cruzamento entre o ser, o outro, e o mundo, em sua visão sempre nova e continuada, pois, já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Nessa concepção, a percepção carrega-se de sentidos visuais, tensões e inquietações que se relacionam em elementos formais da linguagem.

Essa relação em cifras da metalinguagem são os próprios indícios para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de construção da linguagem, ou seja, ordene as linhas para engendrar as formas, os espaços e o tempo. Acoplado ao corpo e as sensações de que trata Merleau-Ponty, abarcamos também, os aspectos essenciais do pensamento e o jogo epistemológico de Gaston Bachelard, que reside em sua afirmação de conservar melhor o poder do devaneio poético na infância que convém não infantilizar a razão.

Um dos aspectos mais marcantes de toda a epistemologia é o jogo dialético que se estabelece, por este novo espírito científico, entre a razão e a prova, entre a teoria e a experimentação. Dessa forma, o objeto desfruta da existência da realidade em uma nítida separação do ser e do não-ser. A cada ordem altivez é rezingado linha graduada reservada. É nessa curva que a filosofia da experiência aponta uma condição de ontologia estilhaçada.

Um dos aspectos mais acentuados de toda a epistemologia bachelardiana, a qual, não se pode nunca ser entendida como um sistema acabado, porque sua marca central é justamente o contínuo refazer do trabalho frequente da epistemologia que se configura, é o novo espírito científico. Assim, o viés artístico-literário da reflexão bachelardiana envolve, mais ainda, redefine o indicante da realidade, na qual toda realidade científica é uma teoria reificada.

Mas, se por um lado o real epistemológico é tributário da atividade científica, por outro, a realidade artístico-literária não é dada ao poeta com a plurivocidade dos devaneios poéticos, apenas ao *leitor* é dado a sentir. O papel do olhar na construção do imaginário de Bachelard mostra a existência de uma imaginação material ao lado da imaginação formal, baseada na visão. A imaginação material é a consequência da inserção feito corpo, no corpo do mundo e alimenta um imaginário que transparece, sobretudo, na ilusão, na arte e na filosofia.

Esse imaginário resgata a importância da *mão que sonha* e produz coisas artísticas. Outro aspecto essencial na obra de Bachelard é o abrir os olhos do *leitor* sobre a verdade da imagem poética, a qual não pode existir nos rebuscamentos ou metáforas complexas, e sim na naturalidade que uma imagem apanha altivez. A linguagem que constitui a poética não é aquela que restringe, que define, que encerra o sentido.

Cada *leitor* abarca a obra de arte de seu melhor jeito, de maneira singular. Não se pode julgá-lo, distinguir veracidade ou equívoco, todo sentido que se desvela ao ler um conto/tela é, à sua medida, válido, posto que os sentidos são inesgotáveis e o movimento implica encobrimentos e revelações. O mesmo ocorre com os artistas, suas percepções acerca do mundo são singulares. Ao encontrar-se com um sentido, o *leitor* (tanto quanto o artista) ilumina uma destinação para aquela imagem, enquanto simultaneamente encobre outra.

A imagem tem a função de abertura para a intimidade, de estar sempre em

movimento de criação, de ativar a imaginação do leitor e o olhar que não verifica, mas que se espanta com o que se abre diante dele. Desde já, observa-se que, não se trata de uma simples transposição das noções epistemológicas para a esfera da literatura. Se por um lado a epistemologia é tributária da atividade científica, por outro, a realidade artístico-literária *não* é dada pelo autor.

Este, ao contrário, e com ele toda sua biografia, suas venturas e dramas e êxitos, é posto fora quando se trata do devaneio literário, quando está em jogo o sonho do sonhador, a mais autêntica experiência poética. Daí porque uma “filosofia literária” deve interditar a pretensão de explicar a linguagem verbal e não verbal, interpretá-la e entendê-la. A realidade da imagem visual/plástica tem, portanto, a especificidade do instante.

A realidade, de que trata Bachelard de maneira irrefutável em seu livro *A intuição do instante*: “O tempo tem apenas uma realidade, a do Instante. Dito de outro modo, o tempo é uma realidade concentrada no instante e suspensa entre dois nada.” (BACHELARD, 1992, pp. 11-12). A partir dessa conjectura no contexto do olhar, passam a existir os aspectos observáveis e conhecidos dos materiais e objetos, e da abrangência subjetiva daquele que se apresenta por inteiro às imagens e retira delas influência, que de certo modo são recíprocas.

Bachelard observa ser a abstração que guia a criação, e também a invenção e o micro-universo, no qual o real já não pode ser seguro pelos sentidos, a saber: o problema das grandezas na física e na química. A capacidade criadora da imaginação é sua união a uma materialidade. A ação da criação se dá em relação e empatia na linguagem específica de cada fazer. Os significados são verificados pela vontade de olhar para o interior das coisas, distorcendo a visão em uma forma acentuada e sutil.

Assim, Bachelard pondera que: “[...] para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê a perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria.” (BACHELARD, 1990, p. 8). Nota-se que a experiência humana revela à consciência seu modo de perceber o mundo na qualidade do ver que supõe distância de não estar em contato, mas de um ato de ver que significa reencontro com; o se fosse fisgado pelo visto que se aplica ao olhar. Dito de outro modo, o olhar é seduzido, delongado e desejado a oscilação estática para um fundo sem fundura.

O fato é que, a abertura independente ao ato criador numa entrada livre desperta um novo olhar, um novo real que se encorpa dos velhos estilos e visões empíricos. O olhar é mesmo assim, esguio, sedutor, espaçado numa oscilação inerte que traz à luz um contato à distância da imagem. A maneira que Cézanne realizava sua obra trazendo uma conjectura sobre o olhar pode parecer excessivo quando expõe, com domínio e sem reservas, a própria vida para realizar sua obra e fez de sua obra sua vida, entretanto, existem relatos que Cézanne alienou-se da coletividade para tentar apreender o que criava; entender o que era e como surgia aos olhos do *leitor* a natureza que pintava.

Cézanne buscava inspirações na literatura e em alegorias, fato que explica por que suas pinceladas eram densas, com cores fortes e contrastantes, pois introduzia intensidade experimentada nas outras linguagens. Cézanne eleva a sensação visual ao nível da consciência, fazia o mundo sensorial se dissolver ao método intelectual da criação. Afirmar que a pintura de Cézanne é fruto de absoluta pesquisa e nada traz de mera invenção, ele não se atinha à consequência, mas ao método. Por isso transformou formas geométricas em formas expressivas da totalidade do espaço.

A pintura a partir de então, começa a deixar de ser inspirada na exterioridade e passa a ter sua invenção pelo uso da consciência. O tema já não era o mais importante, mas, como o artista abordava o método de criação. Cézanne buscava especificar seu olhar, mas sem querer cruzar a realidade nua e crua, pois o olhar quando está permanentemente centrado não é um olhar absoluto.

Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma que é necessário apresentar a extensão temporal para a tela, ou seja, ao observar os objetos é preciso considerar o tempo necessário quando o olhar é deslocado de uma parte a outra no espaço da tela. O passeio dos olhos pela tela deve fluir sem a determinação prévia da profundidade e de linhas reguladoras. O olhar humano é carregado pelo próprio sentido de humanizar as coisas.

O homem é ser que inventa, toda a sua visão é contaminada por sua cultura *mundana*, e a arte não deve ser interpretada como cultura, pois ela está entranhada de vontade, e ela deve ir além do gosto, ou seja, a cultura entranhada em cada ser corrompe o olhar. Sob esta condição, o olhar do homem mira a obra como que indispensável ao seu mundo, o que causa certa estranheza aos que olham

adjacente a suas imagens. Acerca deste estratagema Merleau-Ponty considera que o conjunto do contexto é o elemento, pois ele não é combinado de partes exteriores umas das outras e antecipa o desafio em perceber o objeto isolado.

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, como diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, fixa. Assim como a palavra não se assemelha aquilo que designa, a pintura não é um trompe-l’oeil, uma ilusão de realidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133).

Em outros termos, movimento, tato e visão compõem uma operação próxima de acepção. A visão não é de um vidente puro, pensamento ou consciência, que teria o mundo diante de si como se fosse um quadro, nem é simples reflexo, é visão de um corpo que se movimenta entre as coisas. A visão está sujeita ao movimento, só se vê aquilo que se olha. Portanto, a visão carece do movimento dos olhos, e o movimento destes se misturam.

O *pintor* cria uma ciência intuitiva, ou seja, uma inteligibilidade de demonstração que tem afinidade com o humano. Eis então o caráter do estilo implícito à obra. Esta é uma questão que envolve um poder de síntese que não cabe aqui discuti-lo, mesmo porque Merleau-Ponty cria um sistema filosófico em relação à arte, à linguagem, à política, e, ao refletir sobre esses aspectos, entrelaça-os com a movimentação filosófica do seu pensamento.

Ao adentrar esta dimensão, percebe-se uma visão de mundo, um modo de estar aqui. Merleau-Ponty confronta as posições behavioristas e gestaltistas em psicologia, e afirma que o interesse pela noção de comportamento advém de suas possibilidades para uma compreensão do mundo humano que escape tanto da redução mecanicista dos acontecimentos psíquicos quanto da assimilação do psiquismo à consciência pura.

Graças a essa noção, pensada como estrutura, Merleau-Ponty pode distinguir entre a ordem física, a biológica e a humana. Ordens que não podem ser reduzidas umas às outras, mas dotadas de especificidade e diferença intrínseca. A elaboração da ideia de ordem humana como instituição da ordem simbólica da cultura efetuada pela percepção, pela linguagem e pelo trabalho, ou como relação com o possível e com o ausente, assegurando assim a irredutibilidade dessa ordem, à ordem física e

à biológica, mas nem por isso a concebe como uma construção intelectual posta pela consciência reflexiva.

O comportamento humano não é uma coisa nem é uma ideia. No entanto, o referencial merleau-pontiano ainda conserva ressonâncias da antropologia filosófica, pois o papel central é conferido à consciência perceptiva e não à percepção. Assim, o ato de pintar não é reproduzir servilmente o elemento, pintar é, de maneira singular, compreender a consonância que se traduz nas diferentes inter-relações do conhecimento vivido. A pintura define o real em sua constituição mais natural e única.

A obra de arte procura neste mundo um fenômeno natural anterior à laboração da pintura. O matiz, a linha, a representação em si querem expressar e expressão, o mundo com a mesma energia que este tem na percepção natural. Desse modo, Trogo afirma que:

Criar é ensejar novas criações. É fornecer estruturas-coringa. A fenomenologia descobre que a obra de arte só se faz digna deste nome quando é visitada pelo objeto estético. E quem faz o objeto estético habitar a obra de arte é exclusivamente o espectador. O espectador é o demiurgo cuja presença põe a presença do objeto estético. E se se pergunta ao fenomenólogo em que consiste o objeto estético, ele dirá que é um “nada”, um “irreal”, um “imaginário”. O objeto estético tem uma existência furtiva que só dura enquanto dura o êxtase do espectador em união com a obra de arte. (TROGO, 1972, p. 89).

Por tais motivos, fenomenologicamente, vida e mundo não podem ser dissociados na pintura. Merleau-Ponty entende que ambos formam um só tecido. O pintor desvenda esta agregação, desta interação contínua, trazendo à luz o processo de olhar de seus personagens, ou seja, como se desenvolvem a interação entre o agente que olha e, em retribuição, também é olhado pelo objeto que está sendo mirado.

O ato de olhar provoca uma percepção de vácuo, de um espaço entre o que é visível, aquilo que chega à consciência do *leitor* e o invisível, o âmago real do objeto observado e a necessidade do vidente ausentar-se de si mesmo para poder relacionar-se com o elemento que anseia observar. Segundo Didi-Huberman; “[...] o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

No anseio de compreender este experimento paradoxo *inelutável* que se mostra ao ato de ver, e só se manifesta ao abrir-se em dois, isto é, o *leitor* necessita ser visto pelo objeto à medida que prende seu olhar sobre ele, num contorno especial de simbiose visual. A ação de ver é um contorno de afastar-se de si mesmo para o cerne da essência humana e observar a fissão do ser. Deste modo, o ato de ver, dá a entender sempre um contato com o volume dos corpos que são os “[...] objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade são coisas a tocar, a acariciar,... volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30).

Nesse sentido, pode-se dizer que os corpos se compõem como algo a tocar, a apanhar; eles são alguma coisa contra os quais o olhar do olhante invariavelmente se choque. Trata-se, nesse caso, de uma *cisão do ver*, de um ato que se reparte de forma paradoxal em dois: o *leitor* olha e é olhado. Observando um pequeno fragmento do romance “Ulisses” de James Joyce, em que o autor utiliza-se de variados estilos e referências culturais num caleidoscópio de vozes ao abordar em diversos aspectos a filosofia humana, o escritor irlandês postula que:

Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos isso se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, maestro di color che sanno. Limite do di diáfano em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê. (JAMES JOYCE, apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29)

No juízo crítico de James Joyce, quando uma perda se suporta, mesmo que seja pelo viés de uma ingênua associação de ideias, mas constrangedora, como numa contextura de espaço e tempo, em que, todos os significados do termo, como uma trama perspicaz, torna-se um acontecimento único e estranho, que apanharia o *leitor* uni-lo-ia a sua rede.

Acerca da leitura de “Ulysses”, o filósofo pondera a *inelutável cisão do ver* e convida o leitor para: “[...] fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Espaça-se, portanto, de uma crença que implicaria que a visão está sujeita ao *leitor*. Ao ressaltar que, o que está perante o *leitor*, ao mesmo

tempo que o olha é olhado. A ideia apresentada por Didi-Huberman rompe com o subjetivismo do olhar e se afasta da noção de que tudo é, e está visível aos olhos do *leitor*, apenas à espera desse olhar iluminador dos sujeitos.

Existe algo capaz de romper com a perda das certezas e provocar o inesperado, provocar a incerteza concernente ao objeto que olha e lança o *leitor* no vazio. Logo, dever-se-ia então consentir o apanhar pelas obras. Segundo Didi-Huberman, de modo conciso “[...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). É nesse ponto que residiria seu paradoxo.

Didi-Huberman sugere uma ruptura com duas ideias clássicas na filosofia do olhar; a primeira é aquela em que a visão depende das coisas, coisas aquelas que são razões ligadas ao ver, e a segunda tem a ver com a relação dos olhos do *leitor*, que tem a ver com os meios que as coisas são vistas. Didi-Huberman constitui os elementos da fenomenologia da percepção do olhar, pois, ao mesmo tempo em que se olha, o que se olha é olhado pelas coisas que se vê.

O ato de olhar abre-se a um vazio que olha o *leitor*, de certa forma, os compõe, uma vez que somente na influência do outro é que se descobre o próprio olhar. Desse modo, para Didi-Huberman é o outro que me diz quem sou, porque eu não sei quem sou, e este saber de quem se é, não pode vir pelo olhar, porque não nos vemos.

As coisas se perdem mesmo no ato de olhar, porque são faces que expõem violentamente o *leitor*, ao vazio que as ocupam, atribuindo um dentro importunador. O vigor daquilo que olha o *leitor* reside em tal vazio, que no tempo em que ver é tanger esse vazio, algo aí morre, algo aí foge ao olhar imediato do *leitor*. É justamente aí que as coisas que o *leitor* lê/olha, também o olham.

Retomando o conceito de Foucault, percebe-se a confirmação de que a imagem não é relevante ao que é da ordem da representação, a imagem não representa o carro, o rio, o homem. Segundo Foucault, a imagem é o carro, o rio, o homem e, desse espaço, a imagem será lançada noutra lugar. Não se trata de uma imitação, de uma simples demonstração da coisa concebida.

A coisa nasce do espaço vazio pela representação, a coisa é a imagem, a imagem é a coisa. O que está à vista está implícito e não explícito. A coisa tende estar sempre atrás de outras coisas e muitas vezes anseiam ocultar o que está lá. Os códigos e as linguagens icônicas criam uma nova consciência com contínuas

operações intersemióticas e metalinguísticas no ato criativo, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. Isso ocorre quando se vê além do aspecto visível das obras.

A Semiótica, em seu universo dos signos e significantes, e a obra na esfera das palavras escritas e dos quadros, estabelece ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra, na leitura do mundo verbal (textos) e o não verbal (quadros). A semiótica aponta caminhos ao *leitor* de como se lê o mundo verbal (textos) com ligação ao mundo icônico ou não verbal das imagens (quadros), em uma leitura que lança os olhos na rasgadura essencial das imagens, na sua intrigante potência.

Aceitando a diminuição de um *não saber*, arremessando o sujeito que sabe em uma zona sulfurosa demais, a essa coisa mágica que é a obra de arte, o olhar se abre para um nível bem mais intenso e mais universal de significação, revelando particularidades singulares de cada criador, de cada período e de cada sociedade não revelando, do ponto de vista da significação, seu valor intrínseco.

CAPÍTULO II – A PERJÚRIA MACABRA DO SIGNO EM EDGAR ALLAN POE

[...] um conto é uma obra de arte e não um poema, é literatura e não poesia. (JULIO CORTÁZAR, 2013, p. 128).

O objeto deste estudo, ultrapassa o aspecto da crítica, voltando-se para a questão do olhar, que se põem ante os olhos do *leitor* as relações imaginárias. A narrativa curta denominada conto possui a peculiaridade de condensar grandiosas minúcias automáticas e acontecimentos do cotidiano do homem. Com uma temática principal que visita e revisita sempre o seu próprio processo de criação, o conto traz consigo o estranhamento de seus personagens, que não se explica perante tal realidade nua de costumes, de certeza, de causa e de expectativa em uma atmosfera que ganha vida.

A narrativa de um texto literário ao utilizar-se de elementos imagéticos que sirvam para refletir as representações das pessoas e coisas de sua tradução interlinguística, pode ser observada como se fosse retirado o véu do leitor. Na ótica do olhar de textos literários e seus signos numa perfeita relação de entrecruzamento de suas especificidades estéticas, a construção de sentidos numa narrativa curta, aponta para o eixo que se destronca ora para o *leitor*, ora para o autor, ora para o texto, ora para o alcance mútuo desses fatores, ou para outras magnitudes que os extrapolam. Dependendo da ótica que se adote, as respostas se polarizam numa ou noutra dimensão.

A particularidade do conto decorre de técnicas específicas aplicadas às palavras, de maneira que a narrativa seja breve, intensa e mordente. Suas formas acabam por vir aos *leitores* numa concepção social tanto à luz dos objetos costurados como à luz das enredadas personagens. O conto com frases curtas e períodos simples, em seus graus semântico, sintático e fonológico instaurara, de pronto, a consciência linguística da literatura. Na atmosfera de um bom conto Cortázar diz que:

De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. (CORTÁZAR, 2013, p. 231).

A imagem do bicho aludida por Cortázar é uma metáfora utilizada para exprimir o que é um bom conto: provoca uma espécie de pesadelo ou alucinação neutralizante. É como se, para isso, o contista tivesse de apresentar uma incômoda e asquerosa barata (mera representação icônica) caminhando execravelmente sobre seus ombros e ele lutasse para removê-la. Somente assim, o contista entenderia a diferença entre “[...] possessão e cozinha literária...” (CORTÁZAR, 2013, p. 231).

Esse seria um tipo de conto em que o narrador/contista se voltaria pouco a pouco com olhar de admiração e deleite. Por outro lado, o criterioso leitor saberá perceber a diferença que existe entre as duas encostas que separam a alegria da tristeza, oferecida pelo labirinto apontado no texto, como as gradações do despertar do sol em um dia de luz néon, e o dia escuro com vento frio que teima em empurrar a manhã chuvosa com pouca ou nenhuma perspectiva.

O conto tem seu tempo⁸ e seu espaço⁹ condensados com vigor e tensão. Sólido, seguro e capaz de refletir na exposição de seus mais variados personagens, sejam eles reais ou não, produtos da loucura ou da sanidade, de maneira que o contista sente o momento de inserir uma imagem ou uma passagem que seja significativa e que atue de forma vertical no leitor. A imagem de significação demanda relação com intensidade e tensão, em cenas cotidianas que se direcionam a um epílogo coerentemente catártico e imprevisto, uma vez que não há sentido se elas não forem relacionadas e empregadas em conformidade com as técnicas criadas para desenvolver o tema abordado.

Diante disso, para entender o estilo atípico do insondável conto e a escolha de um bom tema, que acena a um sistema de afinidades associadas, solidificadas no autor e posteriormente no *leitor* não é necessário que o tema seja excepcional,

⁸ - “A temporalidade, em linguagem kantiana, é a forma do sentido interno, e porque ela é o caráter mais geral dos “fatos psíquicos”. O tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; O tempo enquanto objeto imanente de uma consciência é um tempo nivelado, em outros termos ele não é mais tempo. Só pode haver tempo se ele não está completamente desdobrado, se passado, presente e porvir não são no mesmo sentido. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca está completamente constituído.” (MERLEAU-PONTY, 2004, ppp. 549-551-556)

⁹ - “O espaço não é ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. O espaço está “vazio” e todavia todos os objetos de percepção estão ali. O distúrbio não versa sobre os ensinamentos que se podem extrair da percepção, e põe em evidência, sob a “percepção”, uma vida mais profunda da consciência.” (MERLEAU-PONTY, 2004, pp.328-379).

ao contrário, ele pode surgir de algo corriqueiro e comum. Nessa concepção, Cortazar afirma que;

[...] o triângulo desenhado pelo sujeito falante, seu discurso e o que conta, é determinado de fora pela situação: não há aí ficção alguma. Em troca nesse *analogon* de discurso que é uma obra, essa relação só pode ser estabelecida no interior do próprio ato da palavra; o que se conta deve indicar por si mesmo quem fala, a que distância, de que perspectiva e segundo que modo de discurso. A obra não é definida tanto pelos elementos da fábula ou sua ordenação como pelos modos da ficção, indicados tangencialmente pelo próprio enunciado da fábula. A fábula de uma narrativa se situa no interior das possibilidades místicas da cultura; sua escrita se situa no interior das possibilidades da língua; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra. (CORTÁZAR, 2013, pp. 193-194).

A criação de um grande conto se dá a partir de um conjunto de fatores, passando pela maneira de como seu tema é abordado e lavrado pelo autor, convertendo aquilo que se apresentava acanhado em extenso, o que era individual em completo, adentrando na essência humana, concatenando com a passagem, apropriada e criativa, pois “[...] um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência”. (CORTÁZAR, 2013, p.154).

Ao revelar sua existência por meio do conto, o autor de certa forma rapta o *leitor* por alguns míseros instantes, o suficiente para fixar eternamente seu conto naquele tempo e espaço, com toda a sua intensidade. A acuidade apontada aqui, é aquela mencionada por Cortázar, referente ao conto, como a supressão de todas as ideias de mediação e dos recheios. Tal procedimento sugere também a desautomatização do olhar do *leitor*, olhar que penetra o desconhecido das coisas. Pois, por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se encontra jamais no que se diz. Esta forma de ver vem ao encontro das considerações de Georges Didi-Huberman em seu livro Diante da Imagem, (2013).

Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível. Existe aí um modelo implícito da verdade, que sobrepõe estranhamente a *adaequatio rei et intellectus* da metafísica clássica a um mito – no caso, positivista – da omnitranslucidez das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11)

A imagem de que trata Didi-Huberman é o meio de alienar-se da esfera como de se penetrá-la. A imaginação gerada é essa capacidade que apreende as relações

mais secretas das coisas, as afinidades e as analogias que ocorrem pelo olhar. Portanto, é necessário que as imagens toquem o real. Nesse tocar o real, percebe-se um incêndio da obra, em que a configuração impetra sua condição máxima de luz. E se o tocar, é o que se vê o fogo, exige-se então, a perfeição do fogo na conjectura de que a imagem esbraseia em seu contato com o real.

Através do contato com a obra, podemos então, gerar um objeto que possa representar de formas diferentes a realidade corporal ou psíquica. Nesse sentido, a obra pode se apresentar por uma história alegórica, de uma percepção ou da própria imaginação. E, na abordagem do conto, O coração denunciador, tem-se como pretensão mostrar como os elementos da narrativa se unem e se encontram, dentro de uma determinada pluralidade de signos e formas, proporcionada pelo autor; já na segunda linha, o extraordinário momento de tensão.

Essa narrativa envolvente proporciona a imersão do *leitor* em suas entranhas de várias maneiras, devido às relações marcadas por seus elementos. Assim, o *leitor* pode ler a mesma obra acerca de inquietantes modos, como se ele fosse obrigado a ler o conto de dentro, fazendo parte da interlocução com a própria malha da narrativa, numa projeção de profundidade.

O leitor é forçado a ouvir a confissão de um assassino extremamente meticuloso e premeditado, como se o leitor, ouvisse a história oralmente do próprio personagem se transformando em uma espécie de confidente consciente. Esse sentimento de estranheza que a narrativa literária oferece, pode ser que seja pela escolha do tema que se relacione a tabus relativamente antigos.

A estranheza observada no conto de Poe é teorizada por Tzvetan Todorov, em seu livro “Introdução à Literatura Fantástica”, tendo duas origens; a primeira versa sobre as coincidências e a segunda aborda outra série de elementos que expressam a impressão de estranheza, mas não está relacionada ao fantástico, e sim, ao que poderia ser nomeado como a experiência dos limites. À luz da literatura, palavras e linguagem, o autor em pauta considera que:

[...] a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais. Ela é no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio. (TODOROV, 2012, pp. 175-176)

Considerando o que lemos acima, compreendemos que a literatura exista para dizer o que a linguagem corriqueira, cotidiana não diz e não pode dizer, ou

seja, cada um tem sua maneira própria de escrever ou de falar e exprimir a relação do homem com outrem. Fortalecendo a palavra, cada qual traz consigo seu próprio estilo¹⁰. Segundo as considerações de Cortázar, a informação sobre estilo será mais olhada de um ponto de vista mais acessível, mais semiológico.

Para Michel Foucault, na menção lapidar que faz Cortázar, ao comentar o livro “Valise de Cronópio”, “[...] em toda narrativa é preciso distinguir em primeiro lugar a *fábula*, o que se conta, da *ficção*, que é o regime da narrativa, a situação do narrador com respeito ao narrado.” (FOUCAULT apud CORTÁZAR, 2013, p. 193).

A autonomia dessa narrativa demanda certo envolvimento numa prática de intensidade que essa díade não demora a se apresentar como tríade. Pois, ao investigar os procedimentos construtivos da linguagem, às vezes é impossível aproximar-se do elemento do desejo. O que se observa aqui vem ao encontro das considerações realizadas por Aguinaldo Gonçalves em seu livro *Signos (em) cena: ensaios*.

Mais ainda tudo isso se torna imprescindível quando o objeto de nossa busca é a linguagem artística, suas formas comunicacionais, seus negaceios expressivos e fontes proliferadoras de mistérios que, na verdade, não são mistérios, mas sentidos escondidos, sentidos ainda não desvendados pelos mecanismos operacionais que se têm na trágica relação entre os referentes do mundo (nas suas mais variadas nuanças) e a tentativa de apreensão de sua natureza, para não dizer de sua essência. (GONÇALVES, 2010, p. 40).

A falta que se tem, de não ter certezas das coisas cria descaminhos apontados pela mobilidade, nos quais o princípio e o fim de cada novo percurso se encontram na aproximação da consciência que não recusa a existência do ser diferenciado, afetuoso e coerente. A certeza de que as coisas são elas próprias e não outras coisas vem à tona, a construção de imagens que emergem no exercício da fala pode sugerir coisas *fabulosas*.

Nesse sentido, tomando como alicerce a especial alusão que Georges Didi-Huberman faz a Kant, em seu livro *Diante da Imagem*, nota-se:

Tudo que podemos dizer é que a imagem é um produto do poder empírico da imaginação produtora – e que o esquema dos conceitos sensíveis, como

¹⁰ - Por estilo se entende aqui o produto total da economia de uma obra, de suas qualidades expressivas e idiomáticas. Em todo grande estilo a linguagem deixa de ser um veículo para a “expressão de ideias e sentimentos” e atinge esse estado limite em que já não conta como mera linguagem porque toda ela é presença do expressado.

das figuras do espaço, é um produto e, de certo modo, um monograma da imaginação pura a priori (gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori), por meio do qual e segundo o qual as imagens são inicialmente possíveis – e que essas imagens devem sempre estar ligadas ao conceito... (KANT apud DIDI-HUBERMAN 2013, p.180).

Existe aí o início de uma retórica, em que a história da arte tenta buscar impulsos definitivos para a imagem, passando de imagem à monograma. No entanto, entende-se que a imagem é feita para significar algo diferente daquilo que o olho vê, a imagem não tem ao seu mero prazer um aspecto sensível que ela possa abertamente copiar. Evidentemente, ela tentará fazer corresponder cada pormenor da representação visível a uma sequência da significação verbal.

Ao falarmos das aproximações, consideremos a semelhança da alma com o mundo do olho, que se dá pela não-síntese de uma instância própria cindida entre consciência e inconsciência para além do qual a lógica aponta suas falhas que transcende às coisas surreais do mundo. Seria preciso abrir os olhos em um olhar expectante para que se pegue o virtual daquilo que existe no visual.

Segundo Roland Barthes, em seu livro “Aula” – fruto de sua aula inaugural no Collège de France, o “[...] objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua”. (BARTHES, 1977, p.11). Compreende-se então que, a linguagem é uma legislação e a língua seu referente, a língua não se exaure na mensagem que produz.

A língua como função de toda linguagem é fascista; pois o fascismo não é evitar pronunciar, é forçar a dizer. Nesse sentido, sujeição e poder se embarçam na língua, não existindo liberdade senão fora da linguagem. Isto é, o texto é o tecido que compõe a obra, o texto é o desabrochar da língua. Portanto, esses esclarecimentos permitem a compreensão, e à luz do texto, Barthes, assim se pronuncia:

O texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; pedido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. (BARTHES, 2009, p.180).

O pensamento barthesiano sugere um entrelaçamento de textos que ao serem intersetados e articulados podem produzir um outro sentido. Portanto, deve-

se ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução, na literatura. Dessa maneira, o desdobrado dos acontecimentos sob o olhar ou sob as mãos do *leitor* é como uma linguagem que ensina por si mesma, o momento em que a significação se daria secretamente pela própria estrutura do signo, isto é, o homem está dentro da linguagem, e não se separa linguagem/homem.

Nesse sentido, percebe-se que o conto retalha uma fração da realidade, devendo, portanto, ser significativo, ou seja, ser capaz de uma abertura que esquematize a inteligência e a sensibilidade do *leitor* para além da história narrada, que aponta o discurso como um desafio ao leitor. Pois, o discurso estabelece uma ideia de proporção tanto de rendição, quanto de poder, visto que a linguagem provoca uma semelhança de alienação.

Considerando a literatura como força de representação, e em seu querer representá-la, é que existe uma história da literatura. Entretanto, o real pode ser apenas uma espécie de demonstração, e, é por que há o real pluridimensional e a linguagem unidimensional que se produz a literatura, que expressa a descentralização do mundo e do próprio homem.

Nesse sentido, Barthes afirma que “[...] a literatura se afaina na representação de alguma coisa”. (BARTHES, 1977, p. 20). Esta afirmação de Barthes, de certo modo, aponta para o real que a voz narrativo/poético deseja negar, pois, o real referido aqui, não é atingível, porque ele está relacionado ao impossível, ao verossímil e inverossímil, a um resquício um tanto simbólico ligando-o ao inconsciente imaginário, no qual a narrativa curta ganha cada vez mais popularidade e valor. A fantasia expressada pela literatura como obra de arte, é o alcance do real e da representação. Portanto, a literatura na concepção barthesiana, tem a eficácia de jogar com a linguagem, desestabilizando as forças da trivialização e do senso comum num jogo que se engaja a literatura como identificador de seus signos.

2.1 O conto: indecifrável provocação

É inegável que a imprecisão e a multiplicidade de textos que rondam a narrativa curta, o conto, têm gerado uma contradição que se torna desafiadora para críticos e escritores, que ora o consideram como o mais definível, ora como o mais indefinível dos gêneros literários, devido à dificuldade de definir determinados

termos e traços que lhe são constantes e precisos. Em todo caso, é importante que se tenha um conceito formado do que é o conto, narrativa de tão difícil definição, intangível em seus vários e adversos aspectos, tão secreto e voltado para si mesmo.

Para se aproximar do conceito aberto, em se tratando do conto, é importante lembrar de seu tempo e seu espaço sempre condensados, submetidos a uma alta pressão intelectual, em ritual interno, com o intuito de provocar uma abertura que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do contexto literário ou visual. Ao se transformar em um recorte indiferente da condição humana ou em um símbolo abrasador de ordem social ou histórica o conto estabelece aquilo que se espera dele, uma linha perspicaz.

As noções de significação de intensidade e de tensão sobre o conto, por si só já se fazem ocasião de conceituá-lo, ou melhor, fazer referência a ele, principalmente quando a indefinição desse gênero tem sido alvo de um verdadeiro paradoxo para críticos e escritores, tendo em vista, a grande complexidade que o envolve. Em razão disso, alguns autores recorrem ao longo da história, à utilização de figuras de linguagem e de comparações na tentativa de defini-lo.

Navegando pela história do conto e da literatura em geral, percebe-se que apresentadas tantas modificações decorridas ao longo dos anos, fica arriscado constituir um padrão absoluto para o conto. Exatamente por esse motivo, existem inúmeras correntes teóricas que versam sobre o conto; algumas aderem a ideia de um conto livre, sem regras, com total liberdade. Tais correntes são, na maioria das vezes, contrárias àquelas que defendem um conto com regras, forma, normas, e padrões para sua escrita.

Ora, compor um conceito para qualquer gênero literário, em tese, é no mínimo desafiante, no caso do conto; dir-se-ia que é complexo e de sentidos múltiplos e adversos; seus aspectos implicam na desvitalização do teor, uma vez que a força dessa busca teórica destrói a própria essência do conto, pois, não há regras que regem os contos, existem ideias comuns que o estruturam.

Necessário se faz que se constitua uma opinião para este gênero narrativo movediço e tão pleno de linguagem. Nessa perspectiva, Julio Cortázar empregando uma linguagem de rara sensibilidade e poética, exprime, com eficácia o desejo de se apreender esse estilo de prosa narrativa, e assim ele assinala um *significado* para esse gênero pouco classificável:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2013, pp. 150-151).

Por maiores que sejam as discordâncias entre escritores e teóricos acerca da configuração do conto, desde as suas mais remotas origens, o conto é contornado fundamentalmente pela linha da concisão, por ser uma narrativa tradicionalmente curta e com fortes traços de linearidade. A própria abordagem de uma história, que age com mais ação e intensidade, é muitas vezes, aclamada como conto. Assim, aclara-se a ideia de que não há um conceito único para essa forma narrativa, mas sim, diversos. Por isso, a maioria dos críticos emenda a mesma ocorrência, que se trata de um estilo alheio a modelos e normas.

Por ser uma narrativa curta de estrutura limitada e circular, o conto se vale da economia e de meios, e tal consequência resulta na brevidade e na intensidade que este gênero narrativo oferece ao leitor, onde somente o sucinto, o efêmero, pode ser intenso. O intenso aludido aqui, é necessário que se explique: está alheio a qualquer comparação, seja ela implícita ou não, é simplesmente em relação a um certo alcance, ao alcance da imagem narrativa em sua relação com a palavra literária sobre sua circunvizinhança.

Retomando as considerações de Cortázar, “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse.” (CORTÁZAR, 2013, pp. 122-123). Assim, percebe-se que o conto é cercado por algumas constantes e alguns valores que se aplicam a todos os contos, sejam eles, de natureza fantástica ou realistas, dramáticos ou humoristas. A narrativa sempre apresentará características estruturais que a agrega em torno de um núcleo comum. Mas, se o tema não nasça ou não se sustenta em uma construção intensa do homem, com ocorrência de momentos

nefastos, sua solidificação não apresentará efeito¹¹.

Alguns contos são intensos porque inserem o homem em um contexto de conflitos cruéis, fúnebres, mefistofélicos que provocam sentimento de estranheza e medo (observável no conto “O coração denunciador”), ou ainda porque determinados indivíduos (personagens podem instituir afinidades, podem engajar, apresentar e coordenar a transformação no curso da narração, não essencialmente o que são, mas o que concretizam), são colocados em episódios que envolvam situações em seu mais alto grau de tensão, a partir de temas relacionados a personagens transtornados, obsessivos, com inclinação para o crime e para a morte.

O procedimento aqui abordado, permite que seja sustentada a conexão com o narrador textual de Poe, numa estratégia que junta, pelo contraste, a verbalidade narrativa do monólogo literário e a presentificação da verbalidade visual do monólogo imagético da obra, que vai tomando forma (unidade estrutural que imita o mundo) e textura, proporcionando o espaço não-temporal para a relação humana por meio do valor estético.

Portanto, a obrigação de uma representação relaciona-se tanto à imagem, que não possui regra mais certa nem mais universal, e que nasce para explicar a própria imagem e a literatura nas obras de imaginação e da estética. Todavia, o papel decisivo das imagens serve de fundo a tudo aquilo que assume valor de um ato, como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente, e distinguem-se das ficções transpondo densamente a matéria. Pois, ao pensar em uma imagem, não é pensar nas cores dessa imagem, ela se coloca ali, com todas suas cores, interior e profundidade. A síntese da imagem é essencialmente temporal.

2.2 Machado e Clarice: Da transcrição à transfiguração

As singularidades mórbidas do signo do olhar no escritor americano, podem ser pontuadas, mesmo que por leves matizes, em algumas obras machadianas, como; “O Enfermeiro”, “A Causa Secreta”, “O Alienista”, “Quincas Borba” e “Um cão

¹¹ - O tema do crime e da confissão se dilata em Dostoiévski até uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética. Somente o romance pode permitir essa expansão. Poe fica no acontecimento em si, no seu horror sem transcendência. Ao leitor cabe extrair consequências à margem do conto que lhe mostra o abismo, mas não o leva a explorá-lo. (CORTÁZAR, 1993, p. 123).

de lata ao rabo”, que reservam em si elementos comuns a Poe, como a dualidade do ser, a desumanidade doentia e a demência.

O que parece ser mais latente em se tratando da influência do escritor norte-americano sobre o escritor brasileiro é o explícito interesse de Machado de Assis por textos de Poe, dentre vários textos, chama especial atenção pelo estilo de narrar o conto, “Um cão de lata ao rabo”¹², publicado originalmente em, O Cruzeiro, no dia 2 de abril de 1878. O conto agregaria posteriormente, em 1937 a coletânea Páginas Recolhidas. A narrativa é ambientada em uma escola de ensino fundamental de Chapéu d’Uvas em Minas Gerais.

O enredo se passa à luz de um concurso literário criado por um professor. O tema, o título do conto, aparentemente não se convencionam aos conteúdos escolares, como explica o professor, personagem do conto: [...] — Podia dar-lhes um assunto histórico; mas seria fácil, e eu quero experimentar a aptidão de cada um. Dou-lhes um assunto simples, aparentemente vulgar, mas profundamente filosófico.” Evidentemente, um tema anticonvencional para compor a proposta de uma redação de qualquer período. Mas, os finalistas foram descritos como donos de estilos “antitético e asmático”, “ab ovo” e “largo e clássico”. Cada estilo equivalente a um capítulo no conto.

Algumas das hipóteses sobre a ótica do olhar, traz certamente, uma possível paródia arquitetada por Machado de Assis à luz da língua portuguesa, referente à sua falta de simplicidade e o exagerado uso da retórica, a excessiva recorrência a filósofos antigos. No fragmento a seguir, localizado no capítulo primeiro, Estilo Antitético e Asmático, do referido conto, observa-se, de forma enfática, evidentemente que outras nuances, o emblemático olhar, como em “O coração denunciador”, de Poe:

O cão ia. A lata saltava como os guizos do arlequim. De caminho envolveu-se nas pernas de um homem. O homem parou; o cão parou: pararam diante um do outro. Contemplação única! *Homo, canis*. Um parecia dizer: — Liberta-me! O outro parecia dizer: — Afasta-te! Após alguns instantes, recuaram ambos; o quadrúpede deslaçou-se do bípede. *Canis* levou a sua lata; *homo* levou a sua vergonha. Divisão equitativa. A vergonha é a lata ao rabo do caráter. Então, ao longe, muito longe, trouxeram alguma coisa funesta e misteriosa. (ASSIS, 1994).

As fraquezas do ser humano com seu lado animalizado, frente a frente, olho no olho, subordinado ao signo, aqui representado pelo cão, traz à tona um olhar

¹² - Dado a extensão do conto “Um cão de lata ao rabo”, optei por colocá-lo em anexo, elegendo fragmentos para o corpo do trabalho e pôr em anexo o texto integral.

diminuído do homem por seu mais antigo companheiro. A visão dos sons ou a audição das cores, como um movimento visual, que se realiza no encontro de dois olhares ligados ao movimento do ser no mundo, sem palavras, desalento contra desalento, faz brotar um entendimento imediato nos dois, que seus corpos compreendem numa unidade de sentidos, que se traduzem sem precisar de intérprete.

O que se vê nos olhos do animal canino, em um encontro acidental de olhares, entre um homem e um cão, é a escuridão amedrontadora e intimidante que o circunda e o aprisiona, diante da cisão de um olhar encarnado e dilacerante que queima o rosto de intensa vergonha, o de seu olhante, o homem. Deste modo, de acordo com as considerações de Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, (2011) ao mencionar Johann Herder, à luz dos sentidos, dá significado à frase: “[...] O homem é um *sensorium* comum perpétuo, que é tocado ora de um lado e ora do outro.” (HERDER apud MERLEAU-PONTY, 2011, p. 315).

Na textura comum dos objetos, o ato de olhar é indivisivelmente prospectivo, mas retrospectivo à sua aparição. Nessa divisão dos olhares, fica fortalecida a interpretação do objeto no mundo, por meio do sentido do campo visual ou auditivo, adquirindo os segredos e saberes da vida que passam pelo Ego transcendental do homem. Neste contato corporal (visual), produz-se um sentimento vazio das latas, que vêm perturbar a paz. E não há como e nem onde se esconder, na visão/audição dos reles mortais, onde o pandemônio das latas só pode ser silenciado pela morte.

Ora, é possível verificar a preocupação da cisão do olhar, do ato de ver e de suas implicações para a simbiose, entre o que olha e o que é olhado. Nesse olhar envolvente entre homem e cão, há o apreender das latas, não tão somente pelas latas em si, pois existe um pretense sujeito representado pelo olhar do cão. Didi-Huberman fala acerca da necessidade de haver um ser que olha e que por sua vez também é olhado. O sujeito que olha acaba ficando confinado a um estado de extremo embaraço e retraimento. Isso porque, ao penetrar verticalmente na realidade, o olhar instaurado entre homem e cão, momentaneamente, anula a humanidade do homem.

Para assimilar o olhar animal do cão que o mira nos olhos, o homem deflagra a sua não-humanidade. O caráter de reciprocidade que parece ocorrer entre os dois, na verdade não é verdadeiro, pois, o que se dá é uma disjunção abissal entre os dois olhares. O olhar do cão em seu desespero canino denuncia sua esperança de libertação daquela esfera de submissão e de humilhação: o do homem desvela o

ínfimo fio de caráter que não possui e que o faz ter vergonha da condição em que o cão o colocara. No conto machadiano, elementos aparentemente tão díspares como, cão e homem, funcionam como uma espécie de arco e flecha, a desferir suas mútuas inquietações como a um abismo de verdadeiras disposições e colocações no mundo que os cercam.

Sem impor uma gradação de significações entre um e outro texto, no que diz respeito à questão do olhar, obsessão estilística deste trabalho, passa-se agora a um outro espaço literário em que essa questão do olhar retorna com muita intensidade. Trata-se da leitura do conto “Tentação”,¹³ de Clarice Lispector, extraído do livro Felicidade Clandestina, qualificado como coletânea de contos, publicado pela primeira vez em 1971, no Jornal do Brasil.

É importante mencionar que os textos agrupados nessa obra agregam vários textos escritos em diferentes fases da vida da autora, que podem facilmente ser classificados como *contos*. Entretanto, como Clarice, aparentemente, não se ligava a combinação de gêneros, todo o conjunto reunido em Felicidade Clandestina varia de gênero em gênero, ora aproximando-se do conto, ora aproximando-se da crônica, ou às vezes sendo quase um ensaio, mas existe uma qualidade de costura invisível que busca o significado existencial do ser humano.

O conto “Tentação” narra um encontro fortuito de olhares, entre uma menina ruiva com soluço, sentada no degrau da calçada à frente de sua casa em uma tarde ensolarada, e um cão *basset*, igualmente ruivo. Desde o início o cão e a menina são ligados por esta semelhança na cor dos dois, a cor ruiva dos cabelos e pelos, além do desejo que possuem em comum, de pertencerem um ao outro. A narrativa acontece no mais absoluto silêncio, não há nenhum som, nenhuma palavra, nenhum ladrado. Os dois personagens, menina e cão, não se cumprimentam, somente se olham, se comunicam por um silencioso e profundo olhar, num momento intenso que amortece tudo à sua volta e rasga o tempo.

A cor simula a expectativa mútua de afabilidade entre eles, entretanto, isso não ocorre, pois ele é um cão com dona, e ela, só uma criança. Eles simplesmente se olham, mas não com um olhar qualquer, é um olhar que revela a presença invasora que os domina, que os lança ao vazio. Todavia, os mantém em respeito, à distância. Esse ser ensimesmado, o cão, embora constitua alteridade no conto, também está vinculado à constituição do *eu* humano.

O cão se apresenta na qualidade de ‘ser’ semelhante à garota, personagem

¹³ - Ao optar por inserir os contos mais extensos em anexos, elegi o mesmo ao conto Tentação, menos extenso, com o intuito de dar maior plasticidade ao trabalho.

da narrativa, no mesmo alcance em que se distingue como outrem. O cão é o outro da personagem humana, envolvido também no método de viver e estabelecer relações complexas com os seres humanos. A semelhança entre humano e animal, é crida pela menina como um mundo acessível e possível que lhe retira o fôlego, proporcionado pela similar cor ruiva de ambos.

Ora, paradoxalmente se instala nessa cisão aberta entre eles, naquele que olha e naquele que é olhado, um momento único, dialeticamente capturado; de um lado a menina que reside em uma terra de morenos, e do outro, a presença do cão que tem dona. A exemplo disso segue o fragmento:

A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo. Os pêlos de ambos eram curtos, vermelhos. Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos. (LISPECTOR, 1998, p. 62)

As mesmas denominações utilizadas para os fios de cabelos humanos e os pelos do cachorro, evidenciam a singularidade entre os dois. Já no instante que se abre o primeiro entreolhar, os dois se comunicam. Essa comunicação firmada nos entreolhares corresponde a uma comunicação de reconhecimento da alteridade de ambos e, ao mesmo tempo, de reconhecimento do que há de si no outro.

Cria-se, portanto, uma relação entre animal e humano, na qual, ambos miram a mesma coisa, ser um do outro. Nesse sentido, a interação entre os sujeitos depende da habilidade destes em estabelecerem determinados tipos de relações, que sustentem a imbricação da relação entre indivíduo e sociedade, isto é, aquilo que circula no espaço entre eles.

No jogo de inter-relações com os diferentes (humano e animal) surgem formas de relacionamento em que um é transformado em objeto do outro, (a cor ruiva dos cabelos e pelos), constituindo-se, assim, na interação entre eles em relações chamadas de *objetais*. O cão não usufrui do mesmo elemento de liberdade que é dado à menina, pois, ele tem dona e se vê submisso a ela, já a menina encontra no animal aquilo que ela julga análogo a ele, o seu diferente, presente no outro.

Todavia essa busca não vislumbra uma integração do um com o outro na totalidade, visto que ela mora em terra de morenos. Assim, o encontro ocasional da menina com o seu *duplo* e a apreensão da inquietante estranheza que se abre com o olhar mútuo, cria uma potência mágica do olhar, como alguém que parte dos fatos e olha as coisas na mais profunda e intensa singularidade e não como simples acaso.

A permissão em ser reconhecido pelo outro, como outro sujeito e ao mesmo tempo, sentir o dilaceramento recíproco da ausência e a presença marcante do olhar, criva a opinião de que a forte conexão do olhar cria uma assimilação entre o sujeito que vê e o objeto que é visto. Neste conto, a presença da potência do olhar é tão forte que isenta a linguagem verbal (palavras) da comunicação que ocorre na narrativa, a comunicação toda ocorre através da percepção visual.

Durante a narrativa não se vê qualquer sinal de diálogo verbal, mas, pelo confronto do olhar muitas coisas são ditas. O momento do olhar e do se ver no outro fica petrificado, como um retrato, curiosamente, para a menina ruiva, o desdobramento do eu, a descoberta de um duplo à sua imagem e semelhança dá-se na forma de um animal. A interrupção do olhar ocorre por iniciativa do cão que deixa de mirar a menina e segue sua dona, enquanto a menina continua a fitá-lo.

Nota-se que para compreender as complexas engrenagens da intertextualidade, o diálogo entre autores tão distintos é essencial. Isto significa dizer que as estruturas da ficção machadiana e clariceana ensejam rupturas com o passado literário, estabelecendo regras que obedecem às próprias lógicas. A partir daí, algumas relações sob o foco dos estudos intertextuais podem ser estabelecidas, o conceito de influência deixa de ser avaliado somente como um artifício de recepção passiva para expressar também um confronto produtivo com outrem.

2.3 Aflorando do visível a prismática inocência

O conto a ser observado neste capítulo, um dos pilares na realização deste trabalho, “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, parece sugerir o motivo que levou o autor a ser apontado por muitos críticos como revolucionário da narrativa curta em todo o mundo. Edgar Poe traz para os contos a literatura de terror, em que o olhar do escritor ilumina o real e deforma-o, ou seja, livra-o do automatismo, da visão cotidiana.

É por esse viés que se observa o que acontece nos textos de Poe. Suas narrativas fogem ao racionalismo humano, o real presta-se a uma exploração infinita, inesgotável, uma plurivocidade de coisas. Nesse sentido, se explica a preferência pelo escritor norte-americano, em tela, crítico, poeta, romancista, contista e filósofo. Nascido com a industrialização, a locomotiva e a imprensa, no coração de aceleradas transformações históricas, sociais e econômicas que estavam ocorrendo no mundo ocidental naquele tempo.

Edgar Allan Poe é considerado um dos precursores do Decadentismo. Alcançou considerável sucesso na França, devido às traduções de suas obras, realizadas pelo poeta francês Charles Baudelaire. A nova literatura de Poe transpôs transversalmente a própria obra de Baudelaire. Mas, isto, aponta para a primazia de Poe, que se dá pela preferência na discussão da poética do conto que aborda histórias de comportamentos desviantes, que causam frenesi na dialética, na teoria do efeito da impressão, e também, na narrativa de crime, de imaginação e mistério de natureza invulgar do terror, que assume um lado mais psicológico do que propriamente sobrenatural.

Poe encontra o espelhamento necessário para a produção de sua obra. Ele próprio, põe o conto acima da poesia, do ensaio e do romance. Poe obtém esse resultado em detrimento do contexto que se aplica à leitura do conto. O efeito que o conto provoca no leitor, de prender e provocar êxtase na ocasião da leitura procede de uma leitura rápida proporcionada pelo conto, enquanto na leitura de um romance, o leitor seria descontínuo e influenciado por fatores exteriores à obra.

Na leitura do conto, o *leitor* sai do objeto do pensamento e das atividades habituais do cotidiano, para se tornar capaz de ler, no ocasional, a suprarrealidade implacável do mensageiro da modernidade, que elimina o passado para oferecer um novo tempo. Desvelando o anacronismo e mistério envolvente no conto, Poe, acende a chama e deixa queimar, transforma luz em sombra, e põe o leitor para percorrer, nas asas da escuridão, lado a lado com a mortalha de pedra, em que a frieza e o medo interior se unem ao silêncio lancinante e paradisíaco do olhar.

Seus temas de terror psicológico, expostos de maneira vivaz e imaginável, são obra de uma mente brilhantemente e observadora que verte o desdobramento do sujeito originado pela oposição passado/presente, cujo passado assume conotação ideal e sacralizada. Entretanto, é conveniente dizer que a despeito das lições de história da arte, é preciso aceitá-la como um certo período histórico da produção humana, e que de certa forma, supõe alguma visão do paralisante elemento humano, seja sob revelações abertas (realistas) ou não, ela pode incluir a

manifestação de características intrínsecas do homem, seja em sua dimensão pessoal, seja na social.

Desse modo, a arte e a cultura podem ser tomadas como manifestações do que há de mais belo ou do que há de mais grotesco, de mais pecaminoso e amoral no homem: sua violência, sua ânsia pelo sofrimento e pela dor de outrem. Diante desses fatos é que se optou por selecionar um clássico da narrativa curta que matizou o conto moderno, “O coração denunciador”, considerado um dos contos introdutórios do chamado terror psicológico na literatura, *lócus* em que paraíso e inferno estão entorpecidos, sorrisos e máscaras alterados como o doce perfume de uma abissal angústia que paira no céu plúmbeo.

Juventude e velhice, acorrentadas a um mundo de passado e presente, fundem-se como as articulações de atividades que remetem à transformação material da realidade orientada para um determinado fim. Alhures, as questões visuais que são no mínimo reduzidas, restringidas a um olho arregalado na escuridão que vai desaparecendo como a fumaça de um pequeno candelabro no horizonte, enquanto todo o conflito se concentra no monólogo do assassino.

Esse texto foi divulgado pela primeira vez no ano de 1843, um clássico da narrativa curta, que cunhou o conto moderno, por sua admirável contenção de meios, pela exata dimensão entre os dados da ação e o ritmo narrativo. Julio Cortázar, tradutor de Poe para o espanhol, assegura que “[...] certa gama de contos nasce de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente, e que o autor os escreve enquanto está no que os franceses chamam um *état second*”. (CORTÁZAR, 2013, p. 231).

Isto, segundo Cortázar, foi o que proporcionou a Poe, a realização de uma de suas melhores narrativas. Na conjuntura dos textos de Poe, estabeleceu-se uma espécie de literatura jamais vista antes: a literatura de horror e mistério. Sua obra passa ser altamente procurada, tanto por aficionados do gênero como arquitextualidade literária. Os textos inovadores de Poe angariaram uma legião de simpatizantes, e também de escritores, sejam eles autores de ficção curta, de romances ou de poesia em versos, além de merecer fartas traduções de sua escrita em vários idiomas por todo o mundo.

É notória a importância da obra de Poe para o cenário literário mundial, pelo fato de que ele é possuidor de uma capacidade criadora ímpar. Contudo, ele só foi reconhecido mundialmente após sua obra ser traduzida pelo renomado escritor francês Charles Baudelaire, tão logo ter percebido o potencial literário do escritor norte-americano. Poe conseguiu também, atrair a admiração de outros renomados

simbolistas franceses, como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. Mas, tendo encontrado em Baudelaire, sua maior expressão tradutória.

E, no Brasil não foi diferente, a importância e a influência literária de Poe foi, decisivamente, indicador para o interesse de renomados escritores brasileiros do quilate de Machado de Assis, Monteiro Lobato, Álvares de Azevedo, Hugo de Carvalho Ramos, o poeta Cruz e Souza, Clarice Lispector, entre outros. Vale ressaltar que a primeira tradução brasileira do conto “*The Raven*” de Edgar Allan Poe, foi realizada por Machado de Assis no ano de 1883.

Nesse sentido, entende-se que em certa ocasião, Machado criou sob a extensão do corvo de Poe. Outra respeitável tradutora de Poe para a Língua Portuguesa foi Clarice Lispector, que verteu para o português alguns dos contos do autor norte-americano, entre eles “O coração denunciador”. O referido conto ganhou notoriedade entre tradutores de Poe no Brasil e recebeu interpretações por várias gerações, algumas intituladas como: “O coração delator”, tradução portuguesa publicada originalmente no Brasil, realizada pelo poeta e político Antônio Januário Leite, em 1921 e publicada pela Anuario do Brasil em 1926.

Vale observar também em 1948, a tradução de Lygia Fagundes Telles, que também o traduz como “O coração delator”, publicado em Letras e Artes, suplemento literário do jornal carioca, A Manhã. E, em 1949, Lúcio Cardoso em sua tradução, além de também intitulá-lo como “O coração delator”, monta uma adaptação teatral, encenada no mesmo ano pelo Teatro de Câmara no Rio de Janeiro.

Mas, em termos de revistas, vale a pena ressaltar um rápido fervor, em 1937 e 1938 na revista literária, A Novela, da Livraria do Globo. Foram publicadas as primeiras traduções brasileiras para o referido conto, como “O coração revelador”, termo adotado também pelo escritor, editor e tradutor José Paulo Paes em 1958. Posteriormente no ano de 1971, Luísa Lobo também, assim o alcunha. E, finalmente, já no ano de 2006, o tradutor e escritor Antônio Carlos Vilela também o intitula como, “O coração revelador”.

Já no ano 1997, Annunziata Capasso de Filipis dá o título de “O coração denunciador”, termo também aplicado em 2001, pelo crítico literário, jornalista e tradutor Oscar Mendes. Em 2003, a escritora Clarice Lispector, assim também optou por nomeá-lo, e para arrematar, em 2012, Cássio de Arantes Leite com ilustrações de Harry Clarke e prefácio de Charles Baudelaire, adota esta mesma terminologia.

Nota-se que muitos dos adjetivos empregados pelos mencionados tradutores, para o conto de Poe, são palavras que apresentam quase a mesma semântica. Nos títulos em língua portuguesa o que se distinguem são os procedimentos interpretativos de cada tradutor e todos correspondem ao significado, entretanto, as nuances semânticas entre os três títulos apontam para o mesmo ponto isotópico que constam no signo chave, atingindo a grandeza intraduzível do termo “tell-tale”, encontrando o objeto que o mistério da vida, e toda a sua dor penetram o coração do leitor.

O crítico não pode ser reto no significado comum da palavra, pois, só podemos dar julgamentos indiferentes sobre fatos que não nos preocupam. Retomando Lispector, ao observar a extensão do conto “O coração denunciador”, se vê que ela em sua concepção tradutiva encurta quase pela metade a construção significativa e alguns parágrafos inteiros são abandonados ou sintetizados em poucas expressões, de maneira que os sinais textuais não sejam vistos como redutores de sentido do hipotexto, ou mesmo como leitura paródica da ação intertextual movido a termo por Clarice.

Nesse vaivém de significados com as palavras, Edgar Allan Poe desenvolve o conto “O coração denunciador”¹⁴, narrado em primeira pessoa com um terror impregnado na personalidade da personagem que conta os fatos. A personagem perturbada inserida por Poe nos acontecimentos fisga o leitor já nas primeiras linhas da narrativa e caminha diretamente para sua tensão.

Uma qualidade da narrativa, que imputa para o clima de tensão criado, é a narração em primeira pessoa, realizada pelo protagonista do conto, como se ele narrasse a história para um interlocutor próximo. O *leitor* não é tranquilizado à medida que lê o conto, ao contrário, o *leitor* sente o efeito de suspense, pavor e medo que o artista quer alcançar. Durante a narrativa, o narrador-protagonista se dirige em várias oportunidades ao interlocutor imaginário; realizando perguntas, criando exclamações e apontando a mancha de sua insanidade, mais escura do que o sangue. Segue, abaixo, passagem do conto:

Ora, eis o problema. Imaginai que estou louco. Loucos nada sabem. Mas deveríeis ter me visto. Deveríeis ter visto quão sabiamente procedi – com que cautela – com que precaução – com que dissimulação empenhei-me na

¹⁴ - Dado a extensão do conto “O coração denunciador”, *também segue* em anexo, elegendo fragmentos para o corpo do trabalho.

tarrafa! Nunca fui tão bondoso com o velho quanto na semana toda que antecedeu seu assassinato. E toda noite, perto da meia-noite, eu girava o trinco da porta de seu quarto e a abria – ah, tão suavemente! E depois, após ser aberto uma fresta suficiente para minha cabeça, introduzia por ela uma lanterna escurecida, toda fechada, fechada, de modo que nenhuma luz dali irradiasse, e então enfiava a cabeça. Ah, teríeis rido em ver com que astúcia eu a enfiava! Eu a movia devagar – muito, muito devagar, de modo que não perturbasse o sono do velho. (POE, 2012, pp. 105-106).

A tensão ocorre porque a narrativa se desprende da voz autoral, como se ela nascesse por si só, com vida própria. Mas vida desse quilate não se escolhe nem tamanho nem qualidade dentro dessas distâncias. O enredo que envolve as personagens não deve sofrer muita interferência do narrador, os acontecimentos devem ser narrados por si mesmos. A esfera ficcional do conto “O coração denunciador” ocorre às margens da imbricação dos olhares do velho, do assassino e do espectador. Mais do que isto, quiçá, às margens da essência da alma humana.

Ao se descobrir frente ao olhar vítreo do velho, a voz narradora sofre um poderoso efeito paralisante de dedicações perdidas e rodopiantes, por sentir que está sendo visto a partir de uma espécie de vazio, totalmente despreendida do autor, quando o conto não seja mais do que somente o próprio conto, de maneira que haja o enlace em que se compõem o narrador e o narrado.

O personagem do jovem se sente violentado pelo poder do olhar do velho, não do íntimo do olhar, mas do olho, aquele olho cheio de catarata. A partir de então, tudo se desvirtua. O tempo quase nulo da fresta gera o vento que sopra na noite trazendo a poeira que cega as vistas do ser, e o silêncio que fala mais alto do que as palavras a seu portador, enquanto ainda permanece vivo, a morte sussurra e ronda o ambiente exíguo, sentida na atmosfera ali criada. Uma morte singular no invisível da escuridão expõe sua pujança na fresta da luz.

O velho, o jovem assassino e o *leitor* (que olha a cena à medida que ela vai se representando diante do olhar) observam a cena ilustrada no conto em momentos diferentes, mas de um mesmo lugar no espaço e o leitor/espectador que olha para a cena a si desenovelar, mesmo que em uma visão imaginária, é pintado pela figura sombria criada por Poe, prestes a testemunhar um assassinato. Na tênue linha da unidade da narrativa que separa o ser que olha do ser olhado, os códigos e ritos procuram o desaparecimento do velho e a presença do novo. Assim, tratar-se-á de uma história envolvente de um homem que nega sua loucura e que está decidido a provar ao leitor que é *normal*¹⁵, como é visto no trecho que segue:

¹⁵ - Michel Foucault define o termo normal a partir do século XIX, “como protótipo escolar e o estado de saúde orgânica. Sua utilização é correlata da reforma pedagógica e da teoria médica,

Ora, mais já não vós expliquei que o que tomais equivocadamente por loucura não é senão acuidade dos sentidos? – pois agora, digo mais, chegava aos meus ouvidos um som baixo e surdo, como o que faz um relógio envolto em algodão. Esse som, eu também o conhecia bem. Era o batimento do coração do velho. Isso aumentou minha fúria, como as batidas do tambor que estimulam a coragem do soldado. (POE, 2012, p. 108).

Para o jovem, seu problema está unicamente no olho do velho. Um olho com catarata de um velho que nunca lhe fizera mal. A figura alegórica do olho impõe a essa mente perturbada um medo avassalador, causando-lhe um pavor singular, capaz de maquinar com presteza e dedicação um crime, do qual, o próprio assassino se envaidece. Decidido a fazer algo sobre isso, ele arquiteta com frieza formas de executar o velho.

2.4 O corpo denunciador e as amarras do olhar

Atormentado por aquela imagem frágil, mas apreensivo através do olhar, pelo seu próprio olhar que o desnuda, e que lhe deixa perplexo dos sentidos dos saberes, o jovem é capaz de pensar apenas nos detalhes sórdidos de seu imbricado plano, que o livrará de uma vez por todas do maldito olho, e não mais terá que olhar no fundo daqueles olhos, isto é, daquele congelante olho azul coberto por intensa catarata. Nesse sentido, quando o ser passa a não se interessar mais pela problematização do ambiente, ou seja, a não se importar com as questões que dizem respeito a todos, ele perde a capacidade de se enxergar como parte de um todo.

O jovem, prestes a se transformar em assassino, decide então pôr em prática seu terrível plano, a execução do incômodo olho, num momento de pura selvageria e insanidade. Nesse jogo de olhares, a forma e a materialidade dos objetos apontam para uma abertura, para um lugar onde o leitor tem seu ato de ver inquietado, num

estritamente ligadas à reforma das práticas pedagógica, médica e hospitalar. Essas reformas exprimem uma exigência de racionalização que também aparece na política e na economia, alcançando o que é chamado mais tarde de normalização. Em “Novas reflexões referentes ao normal e ao patológico” – texto privilegiado por Foucault em *Vigiar e Punir* (2004). O normal social, distinguindo-o do normal vital. Enquanto a exigência das normas do organismo é interna e imanente à própria possibilidade de vida, a normalização que se estabelece na sociedade deve-se a uma escolha e a uma decisão exteriores ao objeto normalizado, mesmo que não haja consciência – por parte dos indivíduos –, de que se trata da expressão de exigências coletivas, estabelecidas a partir do modo de relação de uma dada estrutura social e histórica, com aquilo que se considera como sendo seu bem particular”. Canguilhem (2002, p. 209-229).

espaço onde estranhamente as coisas e as cores se mostram, como expõe o fragmento abaixo:

Com um poderoso urro, abri a lanterna completamente e pulei no quarto. Ele deu um grito – apenas um. Numa fração de segundo arrastei-o ao chão e puxei a pesada cama sobre ele. Então sorri alegremente, vendo a façanha até ali cumprida. Mas, por vários minutos, o coração seguiu batendo com um som abafado. Isso, entretanto, não me perturbou; não seria escutado através da parede. E enfim cessou. O velho estava morto. Removi a cama e examinei o cadáver. Sim, ele estava morto, morto com uma pedra. Pousei a mão sobre o coração e a mantive ali por vários minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como uma pedra. Seu olho não mais me incomodava. (POE, 2012, p. 108).

Seguindo as considerações merleau-pontianas o conhecer fenomenológico na passagem do corpo-reflexivo, que se move com consciência para o universo e vê o movimento como parte da visão, em um movimento que o vidente se transforma em visível, ao mesmo tempo que o ser *vidente e visível*, tem o poder de olhar para todos os seres e coisas, e que é olhado ao mesmo tempo, o movimento do olho em direção àquilo que ele pretende mirar, não é o puro e simples deslocamento de um objeto em relação a outro, o que ocorre é uma marcha para o real.

Numa aterrorizante visão oceânica de si mesmo, o jovem agora assassino, repousa seus nefastos pensamentos, circunscritos na percepção do olhar do velho. Em tom de dever cumprido, o jovem se enaltece com o fim do velho, o fim das gargalhadas imaginárias, das mentiras suaves e das terríveis e longas noites de planejamento para eliminá-lo.

Existe um trabalho de eficácia na imagem que escava o visível e fere o legível como uma apresentação que exterioriza a representação, é o “[...] visual quando aflora do visível”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 189). Lançar um olhar sobre as imagens na rasgadura de um texto é decisivamente uma nova maneira de ver, sobretudo quando a imagem abarca o interlocutor no jogo do não saber. Procurar substituir uma imagem por uma sílaba, por uma palavra ou vice versa, não é mesmo uma tarefa fácil a se aplicar ao olhar do leitor/espectador sobre as imagens da arte. A representação visual ou o texto que se lê, são realizados com o intuito, até certo ponto, de serem entendidos, pois, as imagens da arte circulam na sociedade dos homens.

Aos poucos, o jovem demonstra como é tênue a linha que separa a sanidade da loucura. Entretanto, é conveniente lembrar que o conto narrado em primeira

pessoa, traz um assassino, notadamente insano que tenta convencer o leitor, com argumentos puramente retóricos de sua lucidez, logo no início do texto, desmembrando com cautela os planos e as tentativas de eliminar o velho. Pois, trata-se de uma obra meticulosamente criada em cada termo, em cada detalhe, em cada minucioso espaço.

O autor põe em cena um personagem que se apropria do relato desenvolvido em um monólogo. Assim, esse estratagema consegue enredar o *leitor* nas redes do absurdo incondicional de um homem *normal*, mas assassino. A verossimilhança se mistura com a ficção que lança o formato daquele momento no tempo, longe de estar voando alto em intensos céus azuis. Ao contrário, percebe-se o personagem caindo em espiral para o buraco profundo e escuro no *espaço liso*, onde há de se esconder o esquartejado corpo velho.

O narrador não interfere na narrativa, é indiferente em seu esforço de mostrar o monólogo literário que ocorre na tragédia, de demonstrar a *esfoladura*¹⁶ existente no texto para que se possa penetrar na obra em sua profundidade. Instaura-se aí, a permissividade para designar saberes possíveis, insuspeitos, irrealizados. O saber que mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro, como se vê no personagem da trama, um jovem, que mostra seu lado mais sombrio por detrás de olhos paranóicos, que assume sua atitude audaciosa ao revelar seus obscuros pensamentos.

Mas, do outro lado, existe um ser com o olhar de alteridade, tomado por um estado de frenesi, por meio da lente de olhos manchados, assombrados, espantados, desorientados de horror; o velho, que espera no vazio escuro, do lúgubre invólucro que produz o medo atávico, a morte, cuja origem não pode ser percebida. Então, o jovem segura firme a lâmina e realiza o corte fatal, concretizando o êxtase em dilacerar aquele maldito olho velho. Com seu plano executado, a narrativa tem sequência para um outro efeito, agora sua demência se abre para o som imaginário das batidas do coração do velho, um efeito rítmico no bater do coração que o assassino ouve cada vez mais alto, mais forte e mais alto:

Era um som baixo, abafado – muito parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão. Fiquei sem ar – e contudo os policiais nada

¹⁶ - O termo “esfoladelas” é apreciado por Barthes em uma narrativa mais do que o próprio assunto ou a estrutura do texto, segundo ele, lhe permitia realizar no “belo invólucro: corro, salto, levanto a cabeça, torno a mergulhar”. (BARTHES, 2009, p. 136). Esta é a viagem que o texto nos permite alçar voos.

ouviam. Falei com maior rapidez – com maior veemência; mas o ruído aumentava e aumentava. Fiquei de pé e discuti trivialidades, em um tom esganiçado e gesticulando violentamente; mas o ruído aumentava e aumentava. Por que eles não iam embora? Andei pelo quarto de um lado ao outro com pesadas passadas, como que enervado até a fúria sob o escrutínio dos homens – mas o ruído aumentava. Oh, Deus! o que podia eu fazer? Espumei – me encolizei – praguejei! Girei a cadeira sobre a qual estivera sentado, e arrastei-a sobre as tábuas, mas o ruído se elevava acima de tudo e continuava a aumentar. Ficou mais alto – mais alto – mais alto! E mesmo assim os homens continuavam a conversar afavelmente, e sorriam. Era possível que não estivessem escutando? Deus Todo-Poderoso! – não, não! Eles escutavam! – eles suspeitavam! – eles sabiam! – estavam escarnecendo de meu horror! – isso foi o que pensei então, e isso é o que penso agora. Mas qualquer coisa era melhor do que aquela agonia! Qualquer coisa era mais tolerável do que aquela zombaria! Eu não podia suportar aqueles sorrisos de hipocrisia por mais tempo! Sentia que tinha de gritar ou morrer! – e então – outra vez! – escutai! mais alto! mais alto! mais alto! mais alto! – “Patifes!”, urrei, “basta de dissimulações! Admito o que fiz! – arrancai as tábuas! – aqui, aqui! – é o batimento de seu odioso coração! (POE, 2012, pp. 110-111).

A entrada inesperada dos policiais na narrativa culmina com a declaração criminal do jovem assassino. O narrador assassino relata, com incondicional nitidez, os fatos pregressos numa estratégia que une, pelo contraste, a verbalidade narrativa do monólogo literário e a presentificação da verbalidade visual do monólogo imagético. Entretanto, o que quer que tenha gerado os momentos de insanidade mental do jovem, apontado pela imagem alucinante do olho azul e pálido de catarata do velho, que o levava à morte, não fez com que o jovem se tornasse menos insano e viesse se libertar do tormento que o deixara extremamente obcecado pela imagem do olho, refletido em sua mente doentia.

Ao invés de eliminar definitivamente seus fantasmas e obsessões com a morte do olho, o jovem cria uma nova alucinação. Desta vez, aludindo a recursos onomatopaicos das batidas do coração, o narrador assassino recria os batimentos do coração do velho, o que leva o jovem a se denunciar. O olho que se revela por um caminho sombrio, escuro e conturbado, revelando o que é o ser, e a incessante brisa da noite que traz uma névoa pulcra cegando olhos e mente, traz de volta a insanidade.

Tais atos e fatos garantem a permanência do passado no presente e nesse vaivém de sentidos identifica-se a intermitência da memória. Desse modo, se por um momento imagético o *leitor* retirasse um de seus olhos e atribuísse-o ao poder dos anjos ou dos dragões encarnados de *avatar*, para que eles, do extremo céu nebuloso e ventos uivantes, observassem as personagens desvendarem suas imagens com o mundo real ou ficcional, que perpassa o nível da história e o nível do discurso, talvez, isso seria uma exegese (palavra que, significa a saída do texto

manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido), às formas de alienação animalizante, que depara com a concretude emblemática dos cuidadores pela normalidade civil, acelerando o surto alucinante que apressará os fatos da narrativa, como se a cura verdadeira da espécie humana fosse a liberação que escapa de todas as criações imagéticas que invadem o conto.

Não se trata aqui, de fazer uma exposição precisa entre pureza e impureza das imagens, mas sim, de considerar tais discussões à medida que elas ofereçam argumentos para a diferenciação entre os sentidos lançados sobre o conceito do previsível e do imprevisível. Nesse sentido, a sensibilidade de compreender aquilo que pode surpreender nas imagens, aquilo que é deslocado dos sentidos habituais e lineares que qualquer imagem pode oferecer, lança o leitor/espectador para a ordem do novo e da (re)criação.

Isso significa apostar no potencial criador, em que a leitura das imagens não pode advir de modo breve ou unidimensional, tendo em vista que, a imagem brota de um processo, de onde interferem não só as influências que estão no campo do olhar que a produz, mas também, das imagens presentes na esfera do olhar que as recebe, pois, a cada novo olhar a imagem se recria. A inquietação da visão, diante da obra de arte e o sentir aquilo que não se vê, aponta para algo presente nelas que atinge o olhar do *leitor* causando estranheza e criando uma adesão direta com o olhar.

Depreende-se daí que as imagens podem ser apreendidas por meio dos experimentos da aura e do estranho, visto que elas são espaços que se abrem e congregam ao *leitor*. Em direção a uma ideia principal estabelecida em despertar o imaginário do *leitor*, indo além, muito além do realismo, tecendo uma cena que desafia o senso comum, buscando a irracional selvageria presente no subconsciente para expressar uma verdade oculta, Poe traça um paradoxo visual.

Apesar de tudo que envolve essa cena parecer normal, parecerem normais, há certa exploração da compreensão oculta do *leitor*, que sente a mortificação no olhar que prende o jovem ao velho. O jovem, sem provocar nenhuma vibração que desmedrasse o velho, engendrara engenhos fabulosos, que desafiam a foice da morte. Ele ia tão cego e tão desvairado, que nada poderia impedi-lo de concluir sua sessão de nefastos pensamentos mortais. Por fim, nos olhos do vencedor transcende o albor da vitória; já nos olhos do vencido, negreja o ato sombrio da morte.

A imagem apresentada anteriormente proporciona um jeito estranho de incomodar o *leitor*, e impor sua visualidade como uma distância situada, entre o que

se oculta e o que se revela na cisão aberta pelo olhar. Nada mais é do que o desassossegado olhar. Portanto, o peculiar olhar do *leitor* arrasta-o para perturbações ainda maiores diante daquilo que se vê na superfície do texto/tela, desestabilizando a representação da imagem dogmática do adágio, derrubando a imagem das amarras da perspectiva mimética e realista, desvirtuando-a, desnaturalizando-a.

Essas imagens se convertem em formas líricas, desejo ardente de ser sempre mais, força transcendente, de posse, ou seja, especificidades outras que não dizem respeito somente ao que a imagem dá a ver, mas, o desafio de apreender seu universo aos olhos de seu tempo, de seu movimento e, portanto, compreender essa abertura como elemento criador e não como falha na procura de uma verdade ou de uma calúnia, do real ou da ficção, mas sim, entendê-la como um movimento imagético.

Ao abordar um tema tão complexo com características singulares, que se concentram no terror psicológico, oriundo do interior de um personagem multifacetado e assassino, quase sempre mergulhado nas profundezas insanas da alma humana, Poe opta pela figura do narrador em primeira pessoa. Primeiramente, ele o introduz na trama, posteriormente o faz evoluir ao mais alto nível de tensão, e depois, finaliza a narrativa deixando o leitor embevecido por meio da palavra escrita, criteriosamente instalada no espaço diegético visual, em espaços criados verticalmente, como se exige de um bom conto.

No conto de Poe, não é somente o aspecto lúgubre que fascina o leitor e os críticos, mas a perfeição do método de sua obra. Poe consegue retratar o tema a circunstâncias que não deixa o leitor imparcial, tornando-o conivente daqueles delitos, daqueles desatinos. O criador de “O coração denunciador” desenvolve a voz narrativa autodeclarativa, que trata de reconstituir a sintaxe dos comportamentos humanos centralizado pela própria narrativa, cujo, tempo narrativo se apresenta numa tentativa de perjura como agente e fio condutor, definido pela multiplicidade de ações e unidade de tempo, não pertencentes ao discurso propriamente dito, mas ao referente, ao mérito de dar conta do processo de dramatização, no qual a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico.

O verdadeiro tempo é uma ilusão produzida pelo próprio discurso, constituída em base de constituições de memória um jogo duplo. Desse modo, em cada elemento do conto, o personagem é decisivamente submetido ao esvaziamento das doências causalidades psicológicas ali presentes. São apresentados durante toda a narrativa, o extremo entre o humano e o abstrato, desrealizando a pregressa

perjura com total terror e suspense, com grotescas revelações inimagináveis, sempre leais ao horror psicológico, com personagens intradieéticas capazes de propiciar ao *leitor* imagens assustadoras, terrivelmente amedrontadas e obscuras, empreendendo o mais terrível e cruel desfecho.

CAPÍTULO III – A CEGUEIRA SÍGNICA E O ENSAIO DA MORTE

A vida da civilização ocidental apresenta traços inequívocos do que poderíamos chamar de alegoria do olho, percebida como um olhar que permite vislumbrar todos os elementos, todas as partes, um olhar controlador, olhar da criação que busca a perfeição do ver, por meio das tecnologias e das artes, encontrando expressão maior na filosofia como uma espécie de metafísica do olho, dos olhos da palavra escrita/falada, ou da razão, cuja força de visibilidade teria uma comparação na concepção do olhar.

Apreendendo a concepção do olhar como leitura semiótica que apresenta em seu sistema, a fabricação de sentidos, conseqüentemente a variedade dos discursos, depara-se com uma tarefa desafiadora do ponto de vista epistemológico, pois pensar epistemologicamente a semiótica é pensar o (meta)discurso. Assim, a compreensão do sentido como elemento essencial da vida humana aponta algo existente que se estabelece como uma proeminência, como um anseio de envolver o conglomerado natural.

A compreensão natural da semiologia com seus elementos do signo-arte, como apreensão do sistema verbal, para a apreensão do mundo icônico (não verbal/visual) indicativo da percepção das relações existentes entre poética e arte é considerar o sentido como uma presença concreta e ao mesmo tempo fantasmática. A semiologia é um verdadeiro espectro fugidivo que, não obstante seja oferecida ao *leitor* a prerrogativa de sentir seus efeitos, considerando que esse sentido é um fenômeno cuja ausência é impraticável, porque deixa toda atividade humana cheia de marcas indeléveis de sua abertura. Dito de outra forma, de sua constância ativa, mas que ao mesmo tempo, nunca se faz presente por inteiro à inquietação, sensível ou inteligível.

A propósito das relações entre o olhar e o ser olhado, Décio Pignatari, em interlocução com os pressupostos de Roland Barthes, refere-se à cegueira da aventura semiológica, de maneira que observa o símbolo como um signo aberto de invenção voluntária e livre, abolindo a opinião de que os fatos apenas adquirem sentido quando revelados sob a configuração da palavra. Em outras palavras, a narrativa é capaz de ser estruturada pela imagem, pelo sinal, pela linguagem e pela mescla destes elementos, os quais assumem vários significados metamorfoseando a realidade que

As artes por este ângulo entram, através da palavra, em uma nova perspectiva sígnica, em que o verbal é escavado pelo não-verbal, de modo a revelar novos estratos e novas virtualidades da própria natureza - em constantes significações e em significações constantes. (PIGNATARI, 2004, p. 116).

O discurso do autor não acontece de forma a simular o real, mas de significá-lo. Assim, o realismo do autor equivale a um conteúdo ideológico ou a um conteúdo semiológico, em que o *leitor* transporá suas próprias verdades e imagens à luz da escritura. Para a composição da ideologia, posta pelo autor, pode-se referir aos temas realistas, e para a semiologia, os elementos, as gradações e as figuras.

Portanto, as artes não são imutáveis. Elas se modificam incessantemente, o quadro, a imagem, as escrituras marchetam metamorfoses lentas, fascinantes e protegidas. Nesse sentido, observa-se que lacunas são cavadas e sobre elas, Roman Ingarden considera que: “[...] a obra é possuidora de pontos de indeterminação e de esquemas potenciais de impressões sensoriais”. (INGARDEN, 1965, p. 47). Logo, tais elementos vão bem mais longe do que os olhos, ou do que o *logus* pode navegar, provocando um paradoxo - cegueira com luz própria.

3.1 As camadas significantes e o labirinto dos sentidos

O conhecimento clássico ocupou-se em traçar balizas na aparição do olhar, do ver, e passou a conceber correspondências nas estruturas cognitivas da mente, nos fatores de inteligibilidade e legibilidade, incluindo a sacralização sígnica, no sentido de exercer um ritual regulador dos signos da visão, no modelo de cultura e de artes, atualizado na *Paidéia*, provocando o êxtase da condição de participar das mesmas ideias entre o elemento apreciado e o apreciante.

Nesse sentido, abre-se a possibilidade de análise mútua na transcodificação de definições abrasadas acerca daquilo que é olhado e daquilo que olha. A definição, enquanto configuração da acepção pode ser então acentuada como a probabilidade de modificação do sentido. Esta afirmação assenta o sentido a tomar forma de sistema e de processo. Na verdade, essas duas são uma só forma, tendo em vista que existe entre sistema e processo uma mútua pressuposição. Como será observado na matriz do modelo do olhar, efetuando-se nele uma arqueologia da imagem, é que se põe em risco a verdade, que nada mais é do que a linguagem da descrição capaz de gerar uma nova descrição.

Observa-se o tempo todo um olhar pleno de metamorfoses, conforme se vê nas considerações de Schollhammer, falando de que “[...] o ato de tirar o olho da cabeça, cortando a relação privilegiada da visão com o sentido da razão e do espírito”. (SCHOLLHAMMER, 1996, p.6). A transformação do olho equivaleria à metamorfose de um olho que vê para o olho visto que se remete para a cegueira sacrificial, ou para o colapso das constituições metafísicas em analogia ao domínio da visão, a qual advém da anulação do olho corporal e a entrada de um objeto que olha numa escuridão visível, engendrando um oxímoro que põe em comparação o pulcro e escuro.

O pensamento da cegueira sacrificial, fazendo referência à tipologia derridiana, aponta ao intenso movimento transgressivo que abarca por completo o olho transcendental. E, ao observar as emblemáticas considerações de Schollhammer referente ao olho, diz ele: “[...] reintroduzindo-o no corpo numa maneira que provoca uma reação de horror e êxtase orgiástico”. (SCHOLLHAMMER, 1996, p.6). A cegueira transcendental é aberta pelo espaço cênico e aponta para a desconstrução do olho, que mais tarde pode ser observado no surgimento do surrealismo de Magritte, nascido a partir da forte manifestação do signo pictórico, proveniente da crise semiótica e semiológica.

É possível notar, assim, uma abertura que distorce o campo de visão, modificando a disposição da imagem. Desse modo, as coisas não são tocadas inteiramente, elas se transformam em pura distância, o que vem ao encontro da bela frase de Panofsky: “A relação do olho com o mundo é, em realidade, uma relação da alma com o mundo do olho.” (PANOFSKY, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 187). Portanto, é preciso apreender o real, pois, a “relação da alma com o mundo do olho” poderia ser somente a não síntese de uma instância rasgada entre consciência e inconsciente.

A cegueira está voltada para os aspectos corporais, incluindo a linguagem carregada pelo corpo, estampada nas coisas, tornando-se parte da imagem; sobre o que não se pode ver, o que não se pode falar, o mistério de um olhar cego envereda por uma estrada sem descanso, em que, o que morre, renasce e nada pode ser feito. São apenas os mistérios ao redor do olhar.

O invisível manto carnal e pecaminoso, com o objetivo de mirar um ponto equilibrado, sem extremos de uma ênfase exagerada, para um lado ou para o outro, seria prejudicial, pois, nas coisas do olho que tudo vê, não há coisa perdida que não

se possa encontrar. A égide da quase ultra-realização vista no olhar perturbador e misterioso do quadro os “Os amantes” de René Magritte marca um paradoxo visual, o amor mais forte que a dor, que os amantes supostamente enfrentam, na distância dos lábios afastados pelo signo icônico representativo pelos tecidos. Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma que existe uma relação da pintura com o corpo através do olhar que, de certa forma, não tem fim:

Com a pintura, talvez se possa perceber melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou a presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro, à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. Os pintores sempre o souberam. (Merleau-Ponty, 2004, p. 42).

A leitura merleau-pontiana admite acreditar que entre a pintura, a literatura e a filosofia existam ligações que preenchem o enigma da visibilidade, da linguagem e do pensamento. O mistério visto aqui consiste no fato de que o corpo é, ao mesmo tempo, *vidente e visível*. No prefácio de *Signos*, Merleau-Ponty, aponta um exemplo desta relação descrita, à luz de Sartre, quando diz que: “[...] o fino sorriso de lado, que era a sua única resposta, era mais revelador do que todos os meus discursos”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 25).

O autor demonstra, de maneira incisiva, que a obra provoca no *leitor* sentimentos que nem mesmo o próprio *leitor* é capaz de compreender quais são. Dessa forma, fica patente que o olhar permite ir além do derredor da linguagem, seja ela verbal e não verbal, de certa forma é limitada, e que não dá conta da total acepção que os sentidos oferecem. No entanto, é importante que se diga à luz dos olhos, que a obra não se esgota, ela é a mãe-do-corpo, das imagens; ela é a ilusão que o artista colocou lá. A obra é a arte criadora da forma. A pintura possui uma vastidão de significados mudos e os textos dos contos são imagens tagarelas.

A busca pela compreensão da imagem plástica em Magritte, de maneira latente, aponta para a subversão extrema que toca o *ser* em sua existência, em que habita a tensão visual e conceitual da pintura.

Os amantes



Figura 4: Os amantes, 1928, René Magritte. Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm (museu de Arte Moderna de Nova York) e Os amantes, 1928, René Magritte. Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm. Galeria Nacional da Austrália.

Fonte: Disponível em: <<www.google.com.br/search?q=Os+amantes>>

Embora Magritte, de propósito ou não, acabe mostrando o saibro ideológico da linguagem, proporcionando ao *leitor* probabilidades imagéticas de avaliações semiológicas que o distancia do onirismo de outros pintores, ele nos traz faces ocultas a partir das quais insinua uma relação amorosa entre o ver e o ser visto. A pintura de Magritte incita o *leitor* requerendo-lhe um conhecimento pictórico que encontra suporte no discurso de Roland Barthes, na batalha à esclerose da linguagem, sobre a qual Barthes dialoga, no terreno da subjetividade e do social, valorizando a linguagem como um evento decisivo na produção das relações culturais.

Há certa exploração na compreensão oculta pelo olhar dos amantes que carregam o enigma sobre suas faces, convidando o *leitor* a experimentar, mesmo que seja somente por um simples instante, o que o olho pode ver diante de uma obra de arte que aponta para além da audição e da visão, sabendo-se que outros sentidos são acionados por ela, a experimentar, por exemplo, o sufocamento, uma cegueira e um quase silêncio de sepulcro.

Nas relações geradas acerca da esfera da arte; compreender uma imagem pictórica e insólita, remete o *leitor* a uma estranheza entre o conhecido e o desconhecido dos sentidos, o que vem ao encontro das considerações de Barthes:

Nunca é ingênuo (apesar das intimidações da cultura, e sobretudo da cultura especializada) perguntarmo-nos diante de uma tela o *que é que ela representa*. O sentido agarra-se ao homem: mesmo quando ele quer criar o não-sentido, acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do além-sentido. É tanto mais legítimo voltar insistentemente à questão do sentido quanto é precisamente esta questão que é obstáculo à universalidade da pintura. Se tantos homens (por causa das diferenças de cultura) tem a impressão de “não perceber nada” diante de uma tela, é porque eles querem um sentido, e porque a tela (pensam eles) não lhes dá esse sentido. (BARTHES, 1984, p. 158)

Barthes, ao versar, à luz da semiologia negativa que assume sentido, um tanto quanto óbvio, mas que possui calibre imaginário através de uma relação sintagmática, aponta para a probabilidade de extrapolar o óbvio em seu continente imaginário. Ao alcançar a pintura como um texto, quando este trata da similaridade com o mundo natural, o texto pressupõe a instalação de um contrato entre o enunciador e o enunciatário, tendo como apoio, o saber do enunciatário sobre o que ele considera ser *realidade*, persuadido pelo enunciador que o “faz-acreditar” na analogia da pintura com a *realidade* externa.

Nesse sentido, tanto Magritte, quanto Barthes, caminham na mesma direção ao abordar os elementos da linguagem, proporcionando ao *leitor* uma possibilidade imagética de ajuizamento semiológico, ocupando-se dos elementos como arte num movimento sígnico, em que se busca o jogo revolucionário das definições em recortes desestabilizantes de estilo semiológico que buscam desnaturalizar as semelhanças, coadunando com o anseio de metamorfosear a linguagem em um princípio emblemático.

Baseado em uma fenomenologia do olhar, o sufocamento proporcionado por uma hipotética cegueira sacrificial e transcendental, como se todas as horas que o tempo tem para lhe oferecer fosse “[...] a subversão de uma forma, de um arquétipo, não é forçosamente realizada pela forma contrária, mas de maneira mais astuta, conservando a forma e inventando nela um jogo de superposições, de anulamentos, de transbordamentos”. (BARTHES, 2003, p. 228). Nesse sentido, o *leitor* não cria, ele experimenta a criação, recriando-se, ao mesmo tempo, como sujeito. Abrir os olhos à dimensão de um olhar expectante é apreender o valor virtual e o termo

visual. Desse modo, pode-se então incluir o sentido do pensamento da imagem como abertura, que haja rasgadura na estrutura, tanto em seu centro quanto em seu desdobramento de uma lógica, o que vem ao encontro das considerações de Merleau-Ponty sobre a imagem:

A palavra imagem é mal-afamada porque se acreditou irrefletidamente que o desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. Mas se, de fato, ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem, como tampouco ela, ao em-si. Eles são dentro do fora e o fora do dentro que a duplicidade do sentir possibilita, e sem os quais nunca se compreenderá a quase presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (MERLEAU-PONTY apud DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 187-188).

A orientação do olhar marca as linhas que tencionam o percurso das imagens no momento em que o visível aparece no contraste entre o claro e o escuro. A visão aponta para um visível que descansa em sua abertura. Há outras visões que se realizam num corpo situado em um espaço que não se esgota, é nesse sentido, que a imagem merleauPontiana forma relações entre o visto e o não visto, uma vez que a visão do pintor não fique alheia ao universo que olha e o beijo quase claustrofóbico dos amantes seja compreendido pelo *leitor* como uma possível presença do imaginário.

Dada a forma emblemática da esfera plástica, principalmente no tocante à ausência de palavras, a figura abre uma possível relação entre a obra e seu título. A tela de Magritte, *Os amantes*, pode ser representada pelo signo icônico de um casal alienado por um amor cego e absoluto, e também, pela demonstração da ausência de comunicação verbal na ilusão da própria comunicação, na conexão da modernidade, apesar de o quadro apontar figuras icônicas representadas por um casal se beijando. O beijo, nessa relação firmada, é interrompido (até mesmo evitado, pode-se dizer) pelos tecidos como se fossem mortalhas que cobrem os rostos dos dois amantes, interrompendo o signo do olhar.

Aparentemente percebe-se uma inocente brincadeira, mas ao contrário do que se depara, ocorre no *leitor* aflição ao observar a obra. É uma imagem de sufocamento, é a imagem aterrorizante de uma realidade crua, à sombra da sensação de alienação. Mesmo que o beijo sugira uma relação firmada, uma relação social mais íntima, é a metáfora de algo gélido e desafia a lógica. Trata-se de

imagem perturbadora que desloca uma visão da realidade: último fôlego que se toma antes do mergulho.

A *leitura* realizada à luz da tela “Os amantes” aponta para os signos representativos de um casal que expressa ou permite apreender-se a ideia de que “o amor é cego”. Não se vê nessa figura as palavras beijo, casal, visão, amor, cegueira, e paixão, entretanto, entende-se, pela *leitura*, que o posicionamento dos corpos envoltos nas representações metonímicas (tecidos) se tocam com a plasticidade de quem ama e é amado. A tela de Magritte é capaz de provocar no *leitor* a verdadeira paixão sígnica.

Evidentemente, a mensagem não é direta, pois se trata de uma representação semiótica do amor e de suas variações dentro do mundo artístico. Em Magritte, nada pode se constituir em ancoragem, pois, o que se vê e o que não se vê, o falar e o não falar reviram a ordem empírica, indo além da dicotomia entre o empírico e o não-empírico. Ele desloca o regime orgânico do pensamento, do signo, da imagem, da pintura, da linguagem, e do próprio corpo que é um campo expressivo, no qual o olhar instiga o movimento do corpo, e o movimento do corpo é expressivo é pluridimensionado.

Magritte propicia o deslocamento do olhar com uma cena, ao mesmo tempo peculiar e sediciosa, altera corpos completos em corpos exauridos. Argan, à luz das imagens, ao se referir a Magritte, assim se pronuncia: “[...] ele cria a anti-história, desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo, imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras figurado”. (ARGAN, 1992, p.364).

O método magrittiano transmuta o corpo sígnico, agregando imagem e palavra, escrita e linha, pensamento e pintura, em um procedimento que recria a conexão da impossibilidade, capaz de expressar situações excêntricas, no entanto, sensíveis, bizarras e familiares.

Seguindo essa ótica, os títulos de suas obras, deliberadamente ‘literários’, assim também devem ser lidos, sem relação com o conteúdo. A falta de contato entre as duas figuras icônicas não encerra o beijo, mas, permite que a imagem dos amantes que esteja aberta para conhecer elevado número de não bocas. Esse sentimento não é motivado pelo tecido que envolve as cabeças, mas pela maneira que é representado o posicionamento das duas cabeças na imagem. Assim, os dois se distanciam pelos movimentos sígnicos das sombrias e vivas almas.

Os diversos detalhes apresentados sob os índices icônicos, tais como: o traje, a natureza ao fundo, as dobras e as sombras dos tecidos lançam uma pintura realística, mas, ao mesmo tempo, impossível de se ver na realidade. É uma cena que desestabiliza o senso comum e confunde o imaginário, é como se o *leitor* sofresse o desequilíbrio de seu próprio olhar, arrastando-o para inquietações diante do que vê na superfície da tela/texto, ao perceber o mais expressivo sufocamento de um objeto, que é, ao mesmo tempo, olhante e olhado, cruzando a tênue linha do realismo, procurando o irracional para expressar um gesto afetado e egocêntrico, modificado pelo procedimento magrittiano no universo sígnico.

Entra em cena, então, um novo período da produção artística de Magritte: o impressionismo. Magritte traz ambígua lógica da imagem em sua pintura, que passa a incluir a imagem na vida em sociedade. Impõe mais que a realização cega dos próprios desígnios, surge uma explosão do signo pictórico na miragem de uma crise semiótica e semiológica, já que adquire analogias inesperadas pelos estilos da pintura.

Assim, misturando-se com outros signos e linguagens, para exaltar o impensado e formar singularidades com os elementos que não ingressariam ainda no experimento assimilável da pintura, Magritte desestabiliza a representação da imagem daquele período, dando uma nova roupagem para a imagem e soltando as amarras da perspectiva mimética e realista.

As figuras icônicas do quadro, o simulacro do invisível, as representações sinedóticas (cabeças) e metonímicas (tecidos) reportando à metáfora dos amantes, por um jogo de signos embrulhados, confundem o plano ótico, no limiar entre o visível e o invisível, acentuando os pontos cegos da incognoscibilidade, dando lugar ao método de perda parcial do figurativo, enquanto os tecidos (signos) se insinuam no sombreamento da paisagem, tornando o Eros, inacessível.

Cegos por um amor alienado e absoluto, subvertem a visão e evoca a imagem 'aurática' que tem como condição formal sua aparição em uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um afazer de conhecimento, uma protensão. A "aura" é vista aqui, nessa distância franqueada, nessa distância que olha e toca o *leitor* como um poder da memória involuntária. Portanto, a incidência entre aquele que olha e aquele que é olhado, só é possível graças à distância 'aurática', cuja nascente se dedica a Walter Benjamin, que assim a define:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1987, p. 170)

Esse conceito de “aura” benjaminiana, um tanto poética, retrata a “magia” estética que decorre de uma obra artística. Este é o primeiro momento não-destrutivo da implosão da totalidade ocidental. Benjamin utiliza o termo “aura” com o intuito de instituir o caráter fundamentalmente fugidio, transcendente, inesgotável e distante das coisas, sobreposto também às obras de arte, que se trata de uma distância intransponível do objeto de percepção estética que exerce encantamento único ao *leitor*, cuja, reproduzibilidade recorta, da obra de arte, sua “aura”, e, com isso, seu próprio *status* de obra de arte.

Contudo, é possível que se veja aquilo que está na essência da disposição do homem contemporâneo, mesmo que se passe muito tempo até que se perceba o que isso verdadeiramente signifique. Além disso, Benjamin vivifica a importância de culto que a pintura tem, isto é, não se vai ao museu apenas para ver retratos, mas para ver os trabalhos de um determinado pintor. A importância do cânone para o autor é um quesito a ser observado em primeira instância.

Em relação a determinado objeto, as coisas simplesmente trazem seu tempo e espaço próprios como o sopro de ar que persiste nesse tempo, nos ecos que reverberam de um lado ao outro, nas linhas invisíveis que atravessam e aproximam da realidade como toda a sua presença e se impõe à necessidade de ser reproduzida ao extremo. Para dar conta deste fenômeno; o de se *possuir o objeto, de tão perto quanto possível*, deve-se compreender que isto acarretará a deterioração de seu valor de culto, de singular.

No entanto, a reproduzibilidade técnica traz também seu lado positivo, que é exatamente disponibilizar a obra de arte para um maior número de *leitores*. Nesse sentido, compreender-se-á que a “aura” não é reduzida tão somente à fenomenologia da fascinação alienada, que cobiça a alucinação, ela é como um fascínio, cujo alcance acontece apenas em razão de um olhar que aceite ser trabalhado pelo tempo.

O ato de olhar e amar acena para uma dupla significação na intensidade do amor e espetáculo recíproco, “Os amantes” são um outro e um mesmo, não se veem ausentes ao olhar de outrem. Seus lábios perdem o sentido de existir sem o beijo,

pois beijam os tecidos sem qualquer intimidade, se tornando invasivo e perecível, banidos de seus próprios dias, por mais perto que possam estar, pois a distância não é sentida, é o próprio sentir que desvenda a distância entre os dois seres enclausurados, cada um em sua veste, em seu mundo, sem corpo e sem rosto, ambos ligados pelas mesmas convenções, num encontro sem contato em que os lábios não se tocam.

Há de se entender que o duplo da imagem humana segundo Deleuze: “[...] nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora”. (DELEUZE, 2012, p. 132). Dito de outra forma, o desafio secreto do amar não pode ser representado. O invisível é atingido pelo que se olha – numa ocasião que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido, no momento exato em que se torna visível o que é cego. Num jogo de ausência e presença o que se vê provoca estranheza até formar a imagem, até acostumar-se com a possibilidade de apreensão do sensível, mas intangível aos olhos.

Contudo, em vez de simples identificação, a visualidade, proporciona certo alheamento, pela percepção de um outro. Então, nesse momento é que se retoma a questão do ser, provocado pela imagem que começa a evidenciar o elemento receptor, tão importante no processo de constituição do fazer literário. A fresta que se abre no ser, pelo ato de ver, no vácuo de quem olha e é olhado pelo *leitor*, que, de certo modo, o completa.

3.2 O leitor-signo e os vazios do objeto com que lida

Esse olhar que atinge e toca o *leitor*, espalha-se como um todo, atingindo a percepção, o sentimento, o conhecimento e, neste viés, configura-se numa relação de perda, uma vez que lança o *leitor* não ao ter, mas ao ser. O olhar ocorre por meio da abertura de algo presente e vago, porém, fundamental no olhar daquilo que se apreende e daquilo que se vê diante de um simples plano ótico, ainda que por um viés de uma ingênua associação de ideias.

A consciência estilhaçada caracteriza-se pela ausência de um ser existente que olha e que é olhado; o que vem ao encontro das considerações merleauPontianas:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 131).

Merleau-Ponty reconhece, no interior do signo artístico, um ambiente de acessibilidade ao humano, quando se retoma o universo apreendido e se considera a relação mútua entre o corpo e as coisas presentes no mundo. Nesse sentido, o confronto do olhar com a obra restitui o *leitor* a um olhar aterrorizante que provoca um estranho arrepio de inquietação. A experiência daquilo que provoca estranheza ocorre quando se depara diante de coisas, pessoas e situações que conseguem causar no *leitor* o efeito de ansiedade, consternação e horror.

Desse modo, os literatos também instrumentalizaram o fluxo de consciência ao ato criador, estabelecendo uma espécie de ligação do semi-símbolo da leitura do real. Seguindo esse espaço incorpóreo, cuja visão é palpável pelo olhar, é necessário que ela se insira na camada do ser que se desvela, assim, aquele que olha não seja ele mesmo, alheio ao mundo que olha, esvaziado da existência humana.

Ainda com base no discurso merleau-pontiano, com relação à percepção sobre o olhar, passa-se, agora, a algumas relações metafóricas presentes no conto “Amor”¹⁷ de Clarice Lispector. O referido conto, publicado no ano de 1960, presente na obra *Laços de Família*, está muito além de um simples diálogo intertextual. Este conto sublinha a insegurança e o nomadismo da consciência, da existência entre as alegrias e as agonias do ser, representados pela personagem Ana que vive um momento em que voa nas asas do tempo, sob a escuridão de um céu enfadonho que escorre entre os dedos.

Nesse conto “Amor”, que encontra uma personagem inteiramente em seu mundo de momentos ilusórios sucedâneos, e que a voz narradora do conto, em terceira pessoa, aponta sinais de uma protagonista atingida por momentos tão seus, “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.” (LISPECTOR,

¹⁷ - Dado a extensão do conto “Amor” nos valeremos dos fragmentos relevantes para o corpo do trabalho e inseriremos em anexo o texto integral.

2009, p. 19). Ana se perdia, mas, buscava forças para resistir, para achar um meio-termo em tudo que vivia.

A narrativa em pauta conduz o *leitor* a uma viagem sinestésica pelo mundo intimista e desordenado de Ana, apropriando-se do procedimento que envolve a intertextualidade, apresentando uma temática voltada para as demandas existenciais em que a personagem protagonista, uma simples dona de casa, entregue a uma vida de rotina, em um determinado tempo de sua vida cotidiana, apresenta extremo descontentamento com a realidade a sua volta, pois nela há sensações indeléveis que insistem em emergir do seu inconsciente, sob uma visão crítica acerca da colocação da mulher na sociedade: “Sua precaução reduziu-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções”. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Observa-se como um dos pontos principais, nesse conto, a tomada de consciência de mundo da personagem protagonista em conflito consigo mesma. Ela vivencia períodos instáveis nos quais se atormenta, tendo em vista, o que ela avalia ser fantasmas internos, em fluxos de uma consciência que viaja a mercê desses pensamentos. “[...] um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher”. (LISPECTOR, 2009, p. 21). Ana trava uma batalha interna para se desvencilhar daquela *prisão* que a ataca. Mas estar presa naquela ilha a coloca no *front* com o perigo, justamente nos momentos de agitação psicológica.

O conto clariceano exhibe, desde o início de sua narrativa, algo que engendra o estranhamento do olhar que aparece como instrumento por excelência de um autoconhecimento. O olhar aparece como instrumento basilar atento e demorado; que não mantém o vidente à distância do visível. Ao contrário, localiza-os na mesma concupiscência do real.

Ana constrói para si uma vida segura e tranquila, tenta esquecer a perturbação que há tempos a persegue, a qual ela considera uma ameaça à vida que havia escolhido. Assim, vive incomodada por situações simples e corriqueiras, mas abafa desejos, contrapondo os sentimentos incomuns que sentira em sua juventude, por considerá-los um perigo à situação segura e confortante que imagina viver:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Imersa em uma visão oceânica da subjetividade humana a personagem protagonista inscreve-se num assombro da realidade que a conduz à descrença, à nostalgia de viver, pois, de tanto ser obrigada a viver, de certa forma ideologicamente, muito mais em estado de servidão do que talvez dos próprios beneficiários, ela se perde no vazio e passa a viver sob o disfarce da aceitação dos valores hegemônicos, perda de si mesma, vive na incredulidade daquilo que não se pode dizer, alimentando-se talvez para viver, de uma homeostase¹⁸, tranquila.

Ana não está tão segura sobre suas opções, tenta dissimular a descoberta de que sentia-se: “[...] sem a felicidade se vivia”. (LISPECTOR, 2009, p.20). Suas escolhas são pautadas na insegurança. Assim, o sujeito que olha se vê limitado à condição antagônica ao prazer e alegria, de maneira que, quem olha percebe que é olhado e entende a profundidade do olhar de recompensa evitando o estado de alguém que, embora viva junto a tantas pessoas, se acha só.

Percebe-se nessa narrativa, que em alguns momentos na vida de Ana, ela é angustiada, esvaziada de si, portanto, é fácil perceber que a personagem se sente encurralada, perdida em si mesma, perdida em suas divagações parecendo estar pronta para morrer. Então, surge o cego, que lhe arrebatou a paz, em meio à ação do olhar e a percepção dos vários significados originados do sentimento de extrema solidão, afastamento a agonia. O homem cego (paradoxalmente, a ausência de visão do homem), é o objeto de transição cortante e interpelador da retirada da

¹⁸ - Damásio António define o termo homeostase sendo: “homeostase básica, que é guiada de modo não consciente e homeostase sociocultural, criada e guiada por mentes conscientes reflexivas e que atuam como zeladoras do valor biológico. Ainda segundo o autor, esse objetivo é ampliado, no caso da homeostase sociocultural, que passa abranger deliberadamente a busca do bem-estar. Enquanto a variedade básica é uma herança estabelecida, fornecida pelo genoma de cada um, a sociocultural por sua vez, é um processo em desenvolvimento frágil, responsável por grande parte dos dramas, loucuras e esperanças humanas.”

personagem Ana de sua ilusória funcionalidade de dona de casa, de seu estado de entorpecimento à luz da morte. Dessa exposição conceitual, certamente há de se seguir novamente Didi-Huberman ao descrever que:

[...] Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

A experiência do aterrorizante vazio que se tem a partir de onde a voz narradora vê os meandros das relações entre o *visível* e o *invisível* é a semelhança com a verdadeira realidade ventilada de poesia. Já no quadro “Os amantes” a falta da visão, a falta de olfato, a própria falta de contato entre os lábios representa obstáculos ao relacionamento. O tenebroso olhar do outro que traz a cegueira maldita intrínseca ao ser, sem direção, no escuro vazio de sua própria consciência, em que o ver, ou talvez o sentir de si mesmo, traga a imagem característica do olhar exclusivo de cada sujeito, ampliando o ver-se sem olhar-se.

Diante disso, Ana se vê em presença da percepção de um fato atordoante, se comparando aos temas banais do dia a dia: ela é subitamente tomada de consciência de seu valor de mulher. Mas ela é congelada na angústia desconstrutora, na cegueira do outro, enquanto impulso para novas descobertas, o que possibilita a Ana, nova e inconciliáveis perspectivas escolhas. Ora, o ser pode se inserir no outro e coloca-o em sua legítima funcionalidade, o que ocorre com a personagem protagonista do conto “Amor”.

Ana se dá conta que em seu cotidiano, anulando-se como sujeito, ela parece se ver dentro de uma espécie de representação: um modelo do mundo doméstico. Mas, ao se deparar com a cegueira do outro, descobre-se:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a

visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde de uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para traz, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 2009, pp. 21-22).

A partir desse trecho, percebe-se o quão a personagem Ana é tomada de intensa angústia. Ela finalmente insurge na pessoa do cego, se vê nele. O cego simula o significativo nela, pois ele traz à tona o que tanto a atormentava, a carência de liberdade, o seu anseio de possuir uma vida distante daquela que havia criado para si mesma. Ana percebe a mulher que existe em seu âmago, e começa a olhar a sua volta, entendendo as coisas em sua sagacidade, vindas do olhar intenso que ela deitara sobre o cego.

Sozinha, perdida e solitária contra o mundo lá fora, sempre procurando um porto seguro para se esconder, agora com força, talvez nocauteada pela nova situação, como uma perda que se abre bem de frente a seus olhos, como um espinho que se engancha nos tecidos: ironia, ilusão do destino - tudo se desconstrói ao seu redor, as coisas escaparam de seu falso controle. Nessa ocasião, Ana compreende e percebe o quanto está presa dentro de si mesma, o quanto ela está imersa em um mundo de fantasias.

Mas, ela procura coragem para retornar às raízes que lhe prendera, conduzida pelas trilhas construídas pelo amor. Ana abre os olhos para a realidade, não se entrega, não cede e tudo isso a intimida. Com as mãos atadas, ela vê tudo se desorganizando, se desconstruindo a sua volta. O mundo está mudando e Ana não sabe como suportar essas novas percepções ou como lidar com essa nova consciência de mundo. A interferência sentida pela personagem acontece paralelamente às transformações por ela vivenciadas, cuja realidade idealizada de camuflagens se desorganiza.

O cego ficara para trás, mas o mundo não volta atrás. Não havia como escapar. O período de aparências que ela planejara viver havia acabado. A circunstância de desconforto e angústia era cada vez maior e mais latente, todos os indesejáveis questionamentos surgiam em seu pensamento, como assumir ou não as suas prioridades de viver uma outra vida, de sair do universo de convenções ou ignorar tudo isso e seguir aquele mundo *coisificado*.

O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as

peessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. (LISPECTOR, 2009, pp. 22-23).

Nessa parte do conto, os signos verbais ganham novas significações com o rompimento da lógica discursiva: isso faz com que Ana se sinta excluída de seu próprio espaço, desestruturando seus limites, na tentativa de seguir vivendo a mesma vida. Ela perde o senso de orientação, perde o ponto em que deveria descer, perde a noção de tempo, perde o equilíbrio mental. A inquietude, já citada, é provocada pelo fato de o comportamento, pautado pelos valores culturais cristalizados nela, a fazem sentir-se obrigada a voltar-se às tarefas do lar.

Ana conhece a extensão de seus alcances e percebe que está suficientemente apta a se desestruturar, porém retorna ao dia a dia, só que agora, leva uma inércia inerente à vida orgânica de forças perturbadoras externas. Mas, no ato de repensar a vida, Ana sente um forte desejo de liberdade. Ela provavelmente teria se identificado com o cego, uma pessoa que carregava consigo as limitações, os desafios.

Ana sabe que a decisão tomada com o matrimônio acabara definitivamente com as possibilidades de desfrutar liberdade. Aceita o mundo que escolhera por julgá-lo mais confiável, ela aceita-o. A percepção de vivência apreendida pelo olhar, a desorganização súnica provocada pela conflituosa sensação que lhe alterou os sentidos, pelo profundo ato de olhar o cego, trouxera-lhe abertura daquele mundo que, por escolha, renegara. Contraditoriamente, isso a aproxima da natureza e uma espécie de permitir novo entendimento de mundo, lhe proporciona tranquilidade que lhe consente retomar os sentidos e a aparente normalidade das coisas:

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra do ramos cobria o atalho. Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de

abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. (LISPECTOR, 2009, p. 24).

No jardim, diante das árvores, diante dos insetos e dos animais ali presentes, tudo se achava em seu devido espaço, na ordem natural das coisas. Ana, ao contrário, via-se em um espaço de anulação da lógica cotidiana. Até ali, ela vivera um mundo ilusório que estava sendo subitamente estilhaçado pela nova descoberta, a nova maneira de ver as coisas pertencentes ao novo e desconhecido mundo que lhe trazia a sensação libertária há muito vivida.

Mas, agora, o que ela antes vivera, estava oprimido no cerne de seu subconsciente. Ela reassumira o papel de esposa de um “homem verdadeiro”, e de mãe de “filhos bons e verdadeiros”. Logo, nada daquilo poderia fazer parte de sua crua realidade. Sentia grande anseio de vivacidade, aquela sensação de silêncio presa no vazio, parecia ajustar sua palpitação: via-se naquelas plantas que produziam frutos, nas figuras onomatopaicas representadas pelos “ruídos serenos”, tudo isso, a reconduzia à vida enraizada de uma segura irrealidade.

De repente, num relampejo de seus sentidos, o jardim se transformara num espaço perturbador e assombroso, pois os frutos eram sugados por parasitas, as sementes secas no solo lembravam massas cranianas apodrecidas, o que muito lhe incomodou e causou-lhe “nojo”. Ana se via acuada no jardim, não pela natureza, mas pela repulsa de si mesma, pelas visões fantasmagóricas como se fossem delírios. Numa representação metafórica, ela vê sua condição de mulher, em uma árvore que dá frutos e mesmo assim é submissa.

Mas é ali, no derredor da natureza restringida pelos portões e grades do parque, com horários preestabelecidos para abrir e fechar, que Ana parece se reencontrar em sua qualidade de mãe e busca outra vez a prudência. Mas, neste mesmo local, ela encara a crueza de sua realidade, com todos seus fantasmas e desafios. Ela se vê em meio à natureza com ar puro, com várias formas de vida ‘livres’, todavia, uma natureza confinada, limitada à representação de espaço, cercada por grades e portões, que metaforicamente representam a prisão do inconsciente trancafiado e protegido dela mesma, pois, quem não engana a si mesmo não esconde a dor.

Diante da impossibilidade de instituir-se na sociedade como ser de sua própria história e nessa “vastidão e silêncio”, ela enfrenta seu inferno existencial

interrompido apenas pela “dor” lancinante da responsabilidade de deixar os filhos, como se observa no trecho seguinte:

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria – e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. (Lispector, 2009, pp. 25-26).

Ana percebera que não era a visão do cego mascarando chicletes que lhe incorporava o sentimento que tanto a perturbava, ela descobrira que aquele sentimento de frustração e de não realização, era a falta de liberdade intrínseca a si mesma – a percepção da cegueira do transeunte que afeta a sua sensibilidade equivale ao sentimento de perda, pelo próprio “eu”. Nesse sentido, segundo as considerações merleau-pontianas:

Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar “ver inteiramente nuas”, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 128).

Não existem coisas ou objetos iguais em si mesmos, que se apresentem a quem os olha. Não existe também vidente esvaziado totalmente de seu “eu” interior que se abre desnudamente para o objeto olhado. A tomada de consciência da personagem central, sua luta desesperada pela liberdade que pretendia reencontrar, que há muito lhe perturbava, agora, lhe permitira sentir-se livre novamente, lhe consentira ser ela mesma, o que contrapunha à sua já constituída e moldada realidade de dona de casa: “[...] a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto.” (LISPECTOR, 2009, p. 24).

Ana via suas forças revigoradas para determinar os caminhos que desejara trilhar. A representação do procedimento interior de anulação, de abertura, que estava ocorrendo em seu cerne, fizera-se superado, a saída do parque, o sacudir dos “portões”, coincidia com o sacudir de seu *eu* interior. Ana soubera que a

liberdade era a alma que ela jamais poderia ser, mas, se tornara livre para suas escolhas, recuperara sua liberdade.

O ato de se lembrar dos filhos vem ao encontro do mundo real, o seu mundo. Os compromissos de mãe não podiam estar equiparados às demais considerações e apegos aos quais recorria. Os filhos eram a superioridade do casamento. Logo, aquele sentimento de responsabilidade e receio de decepcioná-los lhe trazia “dor”. O sentido e a consciência, aos poucos recobrados, acompanhados do discurso não verbalizado existente na narrativa, entretanto ideológico, visual e perceptível aponta para o visível que parece descansar em si mesmo:

É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. (MERLEAU-PONTY, 2009, p.128)

Observa-se, nessa perspectiva merleauPontiana, que qualquer conceito ou conjectura articulados acerca do mundo não decorre do mundo, mas de quem pronuncia o conceito, isto é, quem teoriza tais conceitos ou conjecturas. Entende-se, portanto, que as coisas não são percebidas a partir do mundo, todavia a partir do olhar. O olhar precede, inventa e reinventa o elemento olhado. Sendo assim, a percepção está prescrita na coisa percebida. Dito de outra forma, cada sujeito está imerso em seu próprio mundo.

Ana situa-se em uma gigantesca rede de significados, rede de sentidos, que estruturam sua maneira de ver e olhar. Ela está envolvida em um emaranhado de imagens, que emergem impregnadas de valores socioculturais. Ela se vê, produtora de seu próprio jogo entre o real e irreal. Portanto, pode-se dizer que a imagem do cego simula seus progressos fantasmas, ou talvez, represente somente um simulacro, que nada mais é do que a superficial intervenção entre o real e o virtual.

É sob essa ótica que se desenvolvem sucessivas mutações do olhar, como expressão do pensamento vivo do homem, pois, sem o outro o sujeito não imerge no universo sógnico da linguagem, não se desenvolve, não forma sua consciência, e mais, não se compõe como verdadeiro sujeito. Esses papéis contemporâneos da linguagem verbal ou não verbal remetem ao caso de que o sujeito não pode ser visto fora das afinidades que o vinculam ao outro em um contexto social, cultural, econômico, político, civil e religioso (semelhanças relativas às vozes existentes na

narrativa, díspares vozes que co-habitam a mesma narrativa), tendo em vista a necessidade basilar da relação estabelecida que este outro é para a concepção do eu, devido ao seu caráter comunicativo e dialógico que o insere num contexto histórico e social com relação às várias vozes existentes no discurso, ou seja, aos diálogos que se deixam ver e entrever.

3.3 O crepúsculo do olhar nas artes e as máscaras por trás do olhar

Ao explorar o universo simbólico da linguagem verbal e não verbal por onde transita o produto da imagística que abre alternativas para leituras diversas, sujeitas a diálogos interdiscursivos, as menções ao eu e ao outro, devem pontuar o valor da abertura do dialogismo, essencial e constante no discurso, com ou sem diálogo na aceção necessária. Tal abertura ajusta-se na influência mútua existente entre o eu e o outro, podendo essa interação ser verbal ou não verbal – como ocorre no quadro “Os amantes” e no conto “Amor”.

Considerando, de um lado, o conto, que proporciona uma *leitura* verbal e, por outro lado, uma figura pictórica com *leitura* visual, nos reportamos a Aguinaldo Gonçalves, quando comenta:

[...] ao nível da estrutura profunda, o conjunto de símbolos *esconde* uma visão interna em relação à “molduras”. É através desse jogo de pontos de vista que somos capazes de flagrar *marcas* simbólicas que possibilitam uma leitura. O texto é literário e o assunto de que trata é pictórico. Em qualquer tempo, mas em especial na arte moderna, a moldura adquire importância peculiar como limitação ou como forma especial de composição. Ela organiza a representação e lhe confere um significado semiótico. Sabe-se quão complexa é, na arte moderna, a utilização da moldura. Os elementos composicionais, ao se constituírem como *estrutura*, estabelecem suas próprias emolduragens. (GONÇALVES, 1994, p. 216)

Conforme o pensamento de Gonçalves, observamos a modificação instituidora que configura o espaço de signos demarcando a linha que separa a esfera da linguagem verbal e não verbal. Assim, de maneira homológica prosseguiremos com a *leitura* da linguagem verbal do conto “Amor” que reporta-nos ao olhar que se instaura a plasmação das imagens avigoradas ali presentes.

A negação da instabilidade, não por acaso, é exatamente o que Ana perseguira para sua vida. Ela se prevenira de qualquer ato sinistro para sua relação social, principalmente em “certa hora da tarde”, que “era mais perigosa”. O sinistro

destrói tudo, ao mesmo momento aceita tudo, deixando tudo intacto. O sinistro não toca a nenhuma pessoa em especial, tampouco alguém é ameaçado por ele, mas, ao contrário, é poupado, deixado ao lado. O desastre abarca variações metafóricas como encarnação da consciência, como realce do desamparo do 'ser' frente ao mundo e a si mesmo.

O *eu* de Ana, sempre resguardado, sempre protegido de catástrofe, fora atropelado pelo acontecimento imprevisto de um olhar que não olha, por um olhar que não lhe vira, pelo olhar de um cego. O olho representa aqui, a imagem como elemento de seu sistema imagético, transpondo para a memória presente de Ana, imagens e temas pregressos. Ao regressar ao lar, a personagem percebera que algo houvera se transformado. Ela não era mais a mesma, parecia incorporar em seu cotidiano, uma compreensão acerca da energia trazida da natureza e de seu próprio eu, em sua condição de mulher, na esfera da sociedade.

Nesse sentido, a narrativa aponta para o questionamento acerca da submissão da mulher e apreensão do mundo. É como se Ana explorasse as fissuras no olhar existente no ensinamento da sociedade patriarcal, constituindo um outro modo de refletir sobre si mesma. Algo quebrara dentro de si e, no lugar brotara definitivamente outro sentimento. Ela parece encontrar valores para si mesma, antes impensados.

Mas, agora, Ana parece ter encontrado outra força em seu âmago que a espanta. Contudo, aos poucos ela tenta entender. A alarmante máscara da ilusão há muito vestida por sua cegueira sígnica, houvera estilhaçado em miúdos vidrilhos, que causara-lhe um novo estranhamento de si mesma, isto é, um estranhamento de sua vida. Tal assombramento da nova mulher, que se deparava consigo e com os seus, trouxera-lhe certa indisposição. Ela percebera que teria que utilizar o tempo como seu aliado para compreender a recente realidade e para assimilar a nova mulher que renascera pela picada do real, imergindo seu novo eu.

Ana escuta um estalido vindo da cozinha que a tira subitamente do estado de frenesi, colocando-a de frente ao marido. Constatando que era somente o marido que derramara o café, tem início o seu estado psicológico primeiro. A partir de então, ela se reencontra com sua pregressa vida de esposa e mãe. Ela busca retomar sua rotina, mas não conseguia ser a mulher de antes, algo havia mudado, suas sensações foram profundamente mexidas e remexidas, e isto ainda a incomodava, o

que se observa no seguinte trecho: “Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste.” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Ao olhar para seu marido, Ana o vê como jamais antes o vira. Trancada no desatino, provocado pelo êxtase do olhar que vivera naquela tarde, ela sabe e sente receio de perdê-lo. O esposo também percebera, naquele instante, que algo muito sério a acometera, sem necessidade de linguagem verbal para experimentar os sentimentos da mulher, apenas pela linguagem visual do olhar atento, candeia do corpo.

Nesse sentido, Ana não apenas passava informações sobre si mesma, revelando ao marido suas intenções, mas também, da linguagem não verbal, que por meio dos olhos, ela pudera entender o que estava a sua volta. Já o esposo, com olhar examinador, codificara os sentimentos da esposa a partir do que vira. Portanto, todas as conclusões a que ele chegara, era o resultado de um profundo olhar, daquele que conhecia a esposa mais do que qualquer outra pessoa, ele via a essência da companheira, mas silenciava-se.

Diante de um olhar tão profundo, todas as coisas vão se tornando, desnudas ao olhar. A aflição, o cansaço e a desorientação de Ana, provocados pelos primeiros instantes, ao olhar para o cego, que despertara nela o desejo de viver, agora se transformara em um sentimento de compaixão, que significa sentir a mesma coisa. Ana carecia de afago, de descanso, de ser compreendida, de ser protegida; e o marido, “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver”. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Mais do que a percepção do marido em sentir uma mulher que necessita de carinho e proteção, ele percebera que precisava afastá-la do medo e das tensões, revelando uma face companheira. Contudo, se a alteração vem da desordem, a ação do esposo pode ser considerada como o sufocamento das contradições e das tentativas da personagem em alterar sua condição de mulher.

Ana sente-se na penúria de ser resguardada, entregando-se à família como quem o faz por um gesto livre, de sua própria escolha. Nesse universo delirante e dominado pelo êxtase que vivera naquela tarde, ela escolhera assim seguir sua vida.

O gesto do esposo aponta para uma nova história, uma relação irreversível por ambos, na qual cada sujeito olha e é olhado.

Ana sabe que o sentimento perturbador daquela tarde, que tanto lhe atormentara, fora um efêmero instante que ficara para trás. Mas, perante o espelho, ao olhar-se profundamente, percebera o mistério para o qual sua vida fora endereçada. “[...] sem nenhum mundo no coração”. (LISPECTOR, 2009, p. 29). Ana se deu conta de que, há muito si enganara com uma ilusória imagem de seus verdadeiros sentimentos e entende que não obteve o olhar esperado, de certo modo, não como ela desejara ser olhada.

Diante disso, ela vê o vazio existencial e: “Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.” (LISPECTOR, 2009, p. 29). Este último trecho pode ser tomado, de certo modo, como o ‘consentimento’ do sufocamento interior de Ana, causado pela falta de liberdade e pela carência, não pelo olhar do cego que ficara para trás, como se o saber fosse ver, mas pela própria perspectiva que a personagem faz de sua imagem de mulher, o que ela é para ela mesma perante o mundo e perante outrem.

O estranhamento causado por toda a questão do olhar permanece internalizado na personagem colocando-a, em seu costume habitual, em situação de alerta em relação a sua apreensível condição, a compreensão acerca de si mesma. Ana é a força e a beleza instintiva de um predador, representado pelo signo feminino, que a lança com todo seu vigor para o jardim, onde por alguns momentos, ela se vê livre das amarras sociais institucionalizadas sem os limites que restringem sua vida, mas ao mesmo tempo, a empurra para a segurança perturbadora do seio de sua família.

É como se fosse uma águia domesticada em perseguição à presa com toda sua força e graça juntas no solstício de inverno. Uma luta para se libertar das complexas redes transmissoras de mensagens e a outra luta para sobreviver e perpetuar a espécie – mas no fim, a águia sempre retorna para o aconchego do lar, juntando as extremidades das diferentes forças, conseguindo, de certo modo, equilíbrio entre a vontade de ser livre e o ato de ser esposa, dona de casa, mãe. Entretanto, a narrativa metamorfoseada pelo olhar, aponta para um enigma, cerceando de incertezas inquietantes o *leitor*, que vê a personagem incapaz de romper com a ordem social da qual está inserida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar presente nos contos de Edgar Allan Poe e de Clarice Lispector e nas telas de Édouard Manet e de René Magritte oferecem, ao *leitor*, formas específicas de se olhar, que convergem para intermináveis possibilidades de olhares. A linguagem verbal dos contos, e a linguagem não verbal da pintura, aqui visitados, foi o grande desafio deste trabalho, na busca de se mover, em seus pontos nevrálgicos, de modo, a vislumbrar algumas linhas perspicazes do olhar arguto existente na literatura e na pintura, ainda pouco desvelados em sua essência.

As teorias aplicadas nesta pesquisa referentes à busca pelo processo de relações imagéticas são pontos de ultrapassagem das experimentações da trajetória do olhar na literatura e nas artes plásticas que podem auxiliar na construção, pelo *leitor*, de seu olhar sobre a obra de arte, durante seu contato com ela, principalmente aquelas, aqui representadas, pelos contos e quadros.

Talvez, seja mais pertinente salientar que procuramos observar mais o efeito que ocorre entre o real e a ficção em evidência na questão do olhar. O já conhecido e o já dito são capazes de captar o traço mais característico da reprodução, com maior contundência na utilização de alguns elementos que deram uma nova focalização para as figuras icônicas e as personagens com traços grotescos, ridículos e perturbadores.

Voltados à síntese dos elementos desse novo olhar que traz consigo uma linguagem multirreferencial – nos referentes que se encontram fora do texto, o *leitor* transforma a semiótica do texto escrito em texto imagético, o que vem ao encontro das considerações de Aguinaldo Gonçalves, ao dizer que:

As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço arquitetônico que os constitui. Uso aqui o signo arquitetônico no sentido metafórico querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização. Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos e verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. (GONÇALVES, 1997, p.38).

Seja no processo de produção literária, seja no processo de construção da linguagem pictórica, ao entrar em sintonia com o receptor um universo novo surge.

Esse universo advém do ato da leitura e reconstituição das obras que ganham nova roupagem, momento em que as telas e os contos, em cada ondulação, seja numa modulação de tempo, seja em outras formas que oferecem novas perspectivas e novas maneiras de serem vistas, pois, a literatura e a pintura se põem assim, na esfera das artes, passando a serem ressignificadas.

Nos contos observados neste trabalho, existe algo que vai além da simples experiência do olhar. É que nesta experiência, a linguagem empreendida pelos seus escritores se aproxima das possibilidades que revelam o poder do próprio olhar, ao mesmo tempo em que revelam o auto-aniquilamento deste olhar. Não se trata apenas de pensar o olhar, mas de trazê-lo ao discurso prático, ao antecipar o inevitável da vida, que está sendo experimentado no texto.

Criar personagens pode igualmente significar ter poder de matá-los. Concluir uma obra pode igualmente constituir o poder de matar-se como escritor. Logo, este é o ensaio do suicida que, de certo modo, tenta acabar com o enigma da vida. Escrever aponta também para o saber fenecer. De alguma maneira observa-se nos dois contos, “O coração denunciador” de Poe e “Amor” de Clarice, além da experiência de olhares fictícios, o desejo de acabar com a vida, o desejo de se libertar e o controle sobre o sufocamento da morte.

Isso tudo também pode ser observado em René Magritte no quadro “Os amantes”, tal como ocorre no signo/sínico olhar da desnuda de Édouard Manet em “Almoço na Relva”, o que é fundamental e consiste no modo semiótico com que cada uma das quatro obras figurativizaram temáticas tão similares.

Nisso consiste a verdadeira relação homológica entre sistemas artísticos diferentes, pois, entendemos que os contos não são somente textos e que a pintura, longe de ser somente matizes de imagens, são, a exemplos daqueles, sistemas complexos de linguagem. Nos dois sistemas em questão (verbal e visual) é possível observar a constituição de um movimento que determina o caráter permanente da obra de arte, e o responsável por isso, está no fundamento poético em que o artista conseguiu produzir, rompendo com a efêmera referencialidade do mundo. É esse fenômeno que possibilita as várias leituras do mesmo objeto, tendo como invariante o essencial temático utilizado pelo artista, que fica cristalizado ao receber uma nova interpretação, a cada leitura/observação.

A obra é feita dela mesma, sendo encontrada em seus espaços artísticos,

lugares singulares, locais tanto de fruição estética, como de importância identitária, com seu próprio pano de fundo estético e ideológico. No caso da linguagem verbal, a incidência é concomitantemente com a funcionalidade previsível e castradora do sistema lingüístico de utilização geral e com a experiência arriscada da concepção a rezingar formas inovadoras que atendam à investida libertária. Em relação à linguagem não verbal (plástico-visual), os limites conferidos pelo material selecionado coexistem com as potencialidades intermináveis do invento a ser corporificado.

Nesse sentido, percebe-se que a coerência discursiva da linguagem verbal e não verbal pesa tanto quanto as intensas/delicadas pinceladas ou as profundas/rasas palavras escritas concentradas na tela/página em branco, instigando o artista a tornar maleável aquilo que resiste às nuances que compõem o quadro/conto. Logo, a linguagem busca romper com os estratagemas do emparedamento e investe na redundância sinonímica, como se quisesse desgastar a semântica do interdito.

A obra apresenta mecanismos de construção de sentidos, inerentes à linguagem humana, mas não aglomera todos os significados das palavras escritas/telas, uma vez que o significado pode ser criado e recriado infinitas vezes, considerando a interpretação de cada *leitor*. Nesse sentido, entende-se que a palavra extraída do dicionário é como um funeral, que certamente não é feito para os mortos e sim para os vivos, pois a vida vem da vida e a significação das palavras/telas vem da maneira que cada *leitor* lhe atribui sempre um novo olhar figurativo.

Por outro lado, ler textos literários e imagéticos, no entrecruzamento de suas especificidades estéticas, é prática produtiva no domínio dos estudos literários. Assim, as narrativas de ficção transcurram o próprio ensaio da criação e da escrita, metaforizada em personagens que procuram sempre a sobrevivência, não somente na narrativa, mas no próprio discurso literário. Transversalmente à morte metaforizada daqueles sujeitos subscritos na obra, a experiência do olhar, é o próprio esgotamento do sujeito que escreve. Nessa perspectiva, Blanchot afirma que:

Escrever para poder morrer – morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que

queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (BLANCHOT, 1987, p. 90)

No que diz respeito à matriz de ideias que ocorre a decorrência da vida prosaica na identificação das figuras, onde, algumas são vistas nas telas e outras são estabelecidas a partir da escrita, requerendo o aniquilamento da morte, ao serem relacionadas nestas formas de expressão (verbal e não verbal), acontece o que a semiótica nomeia de semi-simbolismo. Neste viés acredita-se que a literatura é a representatividade da imagem e da linguagem imaginária. Movida pelo olhar incomum, a literatura transcende o olho humano como cogito do olhar na materialidade da obra verbal e não verbal se permitindo ir além da percepção do *leitor*.

Dada a *leitura* inaudita dos elementos pictóricos das formas verbal e não verbal (visual) é fácil perceber a relação intertextual que paira entre elas. Algumas aberturas e configurações de expressões livres que interiorizam a sublime leveza na comparação de rebuscados princípios nos possibilitam dialogar proficuamente com as relações homológicas entre as duas obras: pictórica e poética. Cabe-nos então, tornar parte do processo natural estabelecido por elas, engendrando assim, um campo de possíveis *leituras* não-convencionais.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado de. *Um cão de lata ao rabo*. Obra Completa de Machado de Assis, Vol. III Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em O Cruzeiro, 2 de abril de 1878.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A intuição do instante*. Tradução. Federico Gorbea. Bueno Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1932.

BARNES, Rachel. Tradução de Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dina livro, 1993. (Os artistas falam de si próprios).

BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés — São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins fontes, 2007.

_____. *O efeito de real*. In: et al. *Literatura e semiologia. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis. Vozes, 1971.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução Heloisa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. Tradução e Pós-fácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. 14ª Edição. Cultrix, 1977.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Prazer do Texto*. Tradução. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Edição. Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, M. *A Obra e o espaço da morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Janela do corpo, espelho da alma, In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*; [Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.] – São Paulo ; Perspectiva, 2013.

CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. Porto Alegre – Rio Grande do Sul, Editora Globo, 1976.

COMPAGNON, Antoine. "O mundo". In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. O leitor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 139-164.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. *Mil Platôs. capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: 1971.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte / Tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª Edição).*

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Signos (em) cena: ensaios – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos* / Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas*, ensaio. São Paulo, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In: Oliveira, Ana Cláudia (org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais*, In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 85-103.

_____. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: COSTA LIMA, L. (org.). *A literatura e o leitor, textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Histórias extraordinárias de Allan Poe / texto em português de Clarice Lispector*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Felicidade Clandestina*: Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. *Laços de Família: contos* / Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne in O olho e o espírito*; Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

_____. *O olho e o espírito*. Tradução M. Chauí. Em *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Fenomenologia da percepção* / Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura – 4ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. – (Biblioteca do pensamento moderno).

_____. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Textos selecionados*; seleção de textos de M. de S. Chauí; Tradução e notas de M. de S. Chauí, N. A. Aguilar, P. de S. Moraes. São Paulo, Abril Cultural, 1984, 2ª. ed.

KUDIELKA, R. *Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX*. Novos Estudos Cebrap, n. 82, 2008, p. 169.

PAIVA, C. S. M. *A Construção do Corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp*. Rio de Janeiro, 2006. Orientador: João Masão Camita. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*: prefácio de Charles Baudelaire; tradução de Cássio de Arantes Leite. – São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PAQUET, Marcel. *Magritte: o pensamento tornado visível*. Tradução de Lucília Filipe. Germany: Benedict Taschen Verlag GmbH, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed.- Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. *O ABC da Literatura*. Tradução José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROUST, Marcel. *Journées de lecture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1993.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Que é Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Imagem & Literatura no pensamento de George Bataille*. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura / Faculdade de Letras/UFRJ, 1996, n.3.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica* / tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TROGO, Sebastião. *Estética*. In: Hora, do Curso de Letras da UFJF. Ano II, 2, dez 1972.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

ANEXO 1 – UM CÃO DE LATA AO RABO

Obra Completa de Machado de Assis, Vol. III Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em O Cruzeiro, 2 de abril de 1878.

Era uma vez um mestre-escola, residente em Chapéu d’Uvas, que se lembrou de abrir entre os alunos um torneio de composição e de estilo; idéia útil, que não somente afiou e desafiou as mais diversas ambições literárias, como produziu páginas de verdadeiro e raro merecimento.

— Meus rapazes, disse ele. Chegou a ocasião de brilhar e mostrar que podem fazer alguma coisa. Abro o concurso, e dou quinze dias aos concorrentes. No fim dos quinze dias, quero ter em minha mão os trabalhos de todos; escolherei um júri para os examinar, comparar e premiar.

— Mas o assunto? perguntaram os rapazes batendo palmas de alegria.

— Podia dar-lhes um assunto histórico; mas seria fácil, e eu quero experimentar a aptidão de cada um. Dou-lhes um assunto simples, aparentemente vulgar, mas profundamente filosófico.

— Diga, diga.

— O assunto é este: — UM CÃO DE LATA AO RABO. Quero vê-los brilhar com opulências de linguagem e atrevimentos de idéia. Rapazes, à obra! Claro é que cada um pode apreciá-lo conforme o entender.

O mestre-escola nomeou um júri, de que eu fiz parte. Sete escritos foram submetidos ao nosso exame. Eram geralmente bons; mas três, sobretudo, mereceram a palma e encheram de pasmo o júri e o mestre, tais eram — neste o arrojo do pensamento e a novidade do estilo, — naquele a pureza da linguagem e a solenidade acadêmica — naquele outro a erudição rebuscada e técnica, — tudo novidade, ao menos em Chapéu d’Uvas. Nós os classificamos pela ordem do mérito e do estilo. Assim, temos:

1º Estilo antitético e asmático.

2º Estilo *ab ovo*.

3º Estilo largo e clássico.

Para que o leitor fluminense julgue por si mesmo de tais méritos, vou dar adiante os referidos trabalhos, até agora inéditos, mas já agora sujeitos ao apreço público.

CAPÍTULO PRIMEIRO

ESTILO ANTITÉTICO E ASMÁTICO

O cão atirou-se com ímpeto. Fisicamente, o cão tem pés, quatro; moralmente, tem asas, duas. Pés: ligeireza na linha reta. Asas: ligeireza na linha ascensional. Duas forças, duas funções. Espádua de anjo no dorso de uma locomotiva. Um menino atara a lata ao rabo do cão. Que é rabo? Um prolongamento e um deslumbramento. Esse apêndice, que é carne, é também um clarão. Di-lo a filosofia? Não; di-lo a etimologia. Rabo, rabino: duas idéias e uma só raiz. A etimologia é a chave do passado, como a filosofia é a chave do futuro. O cão ia pela rua fora, a dar com a lata nas pedras. A pedra faiscava, a lata retinia, o cão voava. Ia como o raio, como o vento, como a idéia. Era a revolução, que transtorna, o temporal que derruba, o incêndio que devora. O cão devorava. Que devorava o cão? O espaço. O espaço é comida. O céu pôs esse transparente manjar ao alcance dos impetuosos. Quando uns jantam e outros jejuam; quando, em oposição às toalhas da casa nobre, há os andrajos da casa do pobre; quando em cima as garrafas choram *lacrimachristi*, e

embaixo os olhos choram lágrimas de sangue, Deus inventou um banquete para a alma. Chamou-lhe espaço. Esse imenso azul, que está entre a criatura e o criador, é o caldeirão dos grandes famintos. Caldeirão azul: antinomia, unidade. O cão ia. A lata saltava como os guizos do arlequim. De caminho envolveu-se nas pernas de um homem. O homem parou; o cão parou: pararam diante um do outro. Contemplação única! *Homo, canis*. Um parecia dizer: — Liberta-me! O outro parecia dizer: — Afasta-te! Após alguns instantes, recuaram ambos; o quadrúpede deslaçou-se do bípede. *Canis* levou a sua lata; *homo* levou a sua vergonha. Divisão equitativa. A vergonha é a lata ao rabo do caráter. Então, ao longe, muito longe, troou alguma coisa funesta e misteriosa. Era o vento, era o furacão que sacudia as algemas do infinito e rugia como uma imensa pantera. Após o rugido, o movimento, o ímpeto, a vertigem. O furacão vibrou, uivou,grunhiu. O mar calou o seu tumulto, a terra calou a sua orquestra. O furacão vinha retorcendo as árvores, essas torres da natureza, vinha abatendo as torres, essas árvores da arte; e rolava tudo, e aturdiava tudo, e ensurdecia tudo. A natureza parecia atônita de si mesma. O condor, que é o colibri dos Andes, tremia de terror, como o colibri, que é o condor das rosas. O furacão igualava o píncaro e a base. Diante dele o máximo e o mínimo eram uma só coisa: nada. Alçou o dedo e apagou o sol. A poeira cercava-o todo; trazia poeira adiante, atrás, à esquerda, à direita; poeira em cima, poeira embaixo. Era o redemoinho, a convulsão, o arrasamento. O cão, ao sentir o furacão, estacou. O pequeno parecia desafiar o grande. O finito encarava o infinito, não com pasmo, não com medo; — com desdém. Essa espera do cão tinha alguma coisa de sublime. Há no cão que espera uma expressão semelhante à tranquilidade do leão ou à fixidez do deserto. Parando o cão, parou a lata. O furacão viu de longe esse inimigo quieto; achou-o sublime e desprezível. Quem era ele para o afrontar? A um quilômetro de distância, o cão investiu para o adversário. Um e outro entraram a devorar o espaço, o tempo, a luz. O cão levava a lata, o furacão trazia a poeira. Entre eles, e em redor deles, a natureza ficaria extática, absorta, atônita. Súbito grudaram-se. A poeira redemoinhou, a lata retiniu com o fragor das armas de Aquiles. Cão e furacão envolveram-se um no outro; era a raiva, a ambição, a loucura, o desvario; eram todas as forças, todas as doenças; era o azul, que dizia ao pó: és baixo; era o pó, que dizia ao azul: és orgulhoso. Ouvia-se o rugir, o latir, o retinir; e por cima de tudo isso, uma testemunha impassível, o Destino; e por baixo de tudo, uma testemunha risível, o Homem. As horas voavam como folhas num temporal. O duelo prosseguia sem misericórdia nem interrupção. Tinha a continuidade das grandes cóleras. Tinha a persistência das pequenas vaidades. Quando o furacão abria as largas asas, o cão arreganhava os dentes agudos. Arma por arma; afronta por afronta; morte por morte. Um dente vale uma asa. A asa buscava o pulmão para sufocá-lo; o dente buscava a asa para destruí-la. Cada uma dessas duas espadas implacáveis trazia a morte na ponta. De repente, ouviu-se um estouro, um gemido, um grito de triunfo. A poeira subiu, o ar clareou, e o terreno do duelo apareceu aos olhos do homem estupefato. O cão devorara o furacão. O pó vencera o azul. O mínimo derrubara o máximo. Na frente do vencedor havia uma aurora; na do vencido negrejava uma sombra. Entre ambas jazia, inútil, uma coisa: a lata.

CAPÍTULO II

ESTILO AB OVO

Um cão saiu de lata ao rabo. Vejamos primeiramente o que é o cão, o barbante e a lata; e vejamos se é possível saber a origem do uso de pôr uma lata ao rabo do cão.

O cão nasceu no sexto dia. Com efeito, achamos no *Gênesis*, cap.I, v. 24 e 25, que, tendo criado na véspera os peixes e as aves, Deus criou naqueles dias as bestas da terra e os animais domésticos, entre os quais figura o de que ora trato. Não se pode dizer com acerto a data do barbante e da lata. Sobre o primeiro, encontramos no *Êxodo*, cap. XXVII, v. 1, estas palavras de Jeová: “Farás dez cortinas de linho retorcido”, donde se pode inferir que já se torcia o linho, e por conseguinte se usava o cordel. Da lata as induções são mais vagas. No mesmo livro do *Êxodo*, cap.XXVII, v. 3, fala o profeta em *caldeiras*; mas logo adiante recomenda que sejam de cobre. O que não é o nosso caso. Seja como for, temos a existência do cão, provada pelo *Gênesis*, e a do barbante citada com verossimilhança no *Êxodo*. Não havendo prova cabal da lata, podemos crer, sem absurdo, que existe, visto ousar que dela fazemos. Agora: — donde vem o uso de atar uma lata ao rabo do cão? Sobre este ponto a história dos povos semíticos é tão obscura como a dos povos arianos. O que se pode afirmar é que os Hebreus não o tiveram. Quando Davi (*Reis*, cap. V, v. 16) entrou na cidade a bailar defronte da arca, Micol, a filha de Saul, que o viu, ficou fazendo má idéia dele, por motivo dessa expansão coreográfica. Concluo que era um povo triste. Dos Babilônios suponho a mesma coisa, e a mesma dos Cananeus, dos Jabuseus, dos Amorreus, dos Filisteus, dos Fariseus, dos Heteus e dos Heveus. Nem admira que esses povos desconhecêssem o uso de que se trata. As guerras que traziam não davam lugar à criação o município, que é de data relativamente moderna; e o uso de atar a lata ao cão, há fundamento para crer que é contemporâneo do município, porquanto nada menos é que a primeira das liberdades municipais. O município é o verdadeiro alicerce da sociedade, do mesmo modo que a família o é do município. Sobre este ponto estão de acordo os mestres da ciência. Daí vem que as sociedades remotíssimas, se bem tivessem o elemento da família e o uso do cão, não tinham nem podiam ter o de atar a lata ao rabo desse digno companheiro do homem, por isso que lhe faltava o município e as liberdades correlatas. Na *Ilíada* não há episódio algum que mostre o uso da lata atada ao cão. O mesmo direi dos *Vedas*, do *Popol-Vuh* e dos livros de Confúcio. Num hino à Varuna (*Rig-Veda*, cap. I v. 2), fala-se em um “cordel atado embaixo”. Mas não sendo as palavras postas na boca do cão, e sim na do homem, é absolutamente impossível ligar esse texto ao uso moderno. Que os meninos antigos brincavam, e de modo vário, é ponto incontroverso, em presença dos autores. Varrão, Cícero, Aquiles, Aulo Gélio, Suetônio, Higino, Propércio, Marcila falam de diferentes objetos com que as crianças se entretinham, ou fossem bonecos, ou espadas de pau, ou bolas, ou análogos artifícios. Nenhum deles, entretanto, diz uma só palavra do cão de lata ao rabo. Será crível que, se tal gênero de divertimento houvera entre romanos e gregos, nenhum autor nos desse dele alguma notícia, quando o fator de haver Alcibíades cortado a cauda de um cão seu é citado solenemente no livro de Plutarco? Assim explorada a origem do uso, entrarei no exame do assunto que... (*Não houvera tempo para concluir*).

CAPÍTULO III.

ESTILO LARGO E CLÁSSICO

Larga messe de louros se oferece às inteligências altíloquas, que, no prélio agora encetado, têm de terçar armas temperadas e finais, ante o ilustre mestre e guia de nossos trabalhos; e porquanto os apoucamentos do meu espírito me não permitem justar com glória, e quiçá me condenam a pronto desbaratamento, contento-me em seguir de longe a trilha dos vencedores, dando-lhes as palmas da admiração. Manha foi sempre puerícia atar uma lata ao apêndice posterior do cão: e essa manha, não

por certo louvável, é quase certo que ativeram os párvulos de Atenas, não obstante ser a abelha-mestra da antigüidade, cujo mel ainda hoje gosta o paladar dos sabedores. Tinham alguns infantes, por brinco e gala, atado uma lata a um cão, dando assim folga a aborrecimentos e enfados de suas tarefas escolares. Sentindo a mortificação do barbante, que lhe prendia a lata, e assustado com o soar da lata nos seixos do caminho, o cão ia tão cego e desvairado, que a nenhuma coisa ou pessoa parecia atender. Movidos da curiosidade, acudiam os vizinhos às portas de suas vivendas, e, longe de sentirem a compaixão natural do homem quando vê padecer outra criatura, dobravam os agastamentos do cão com surriadas e vaias. O cão perlustrou as ruas, saiu aos campos, aos andurriais, até entestar com uma montanha, em cujos alcantilados píncaros desmaiava o sol, e ao pé de cuja base um mancebo apascoava o seu gado. Quis o Supremo Opífice que este mancebo fosse mais compassivo que os da cidade, e fizesse acabar o suplício do cão. Gentil era ele, de olhos brandos e não somenos em graça aos da mais formosa donzela. Com o cajado ao ombro, e sentado num pedaço de rochedo, manuseava um tomo de Virgílio, seguindo com o pensamento a trilha daquele caudal engenho. Apropinquando-se o cão do mancebo, este lhe lançou as mãos e o deteve. O mancebo varreu logo da memória o poeta e o gado, tratou de desvincular a lata do cão e o fez em poucos minutos, com mor destreza e paciência. O cão, aliás vultoso, parecia haver desmedrado fortemente, depois que a malícia dos meninos o pusera em tão apertadas andanças. Livre da lata, lambeu as mãos do mancebo, que o tomou para si, dizendo: — De ora avante, me acompanharás ao pasto. Folgareis certamente com o caso que deixo narrado, embora não possa o apoucado e rude estilo do vosso condiscípulo dar ao quadro os adequados toques. Feracíssimo é o campo para engenhos demais alto quilate; e, embora abastado de urzes, e por ventura coberto de trevas, a imaginação dará o fio de Ariadne com que sói vencer os mais complicados labirintos. Entranhado anelo me enche de antecipado gosto, por ler os produtos de vossas inteligências, que serão em tudo dignos do nosso digno mestre, e que desafiarão a foice da morte colhendo vasta seara de louros imarcescíveis com que engrinaldareis as fontes imortais. Tais são os três escritos; dando-os ao prelo, fico tranqüilo com aminha consciência; revelei três escritores.

ANEXO 2 – TENTAÇÃO

LISPECTOR, Clarice. Felicidade Clandestina: Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. Na rua vazia as pedras vibravam de calor - a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava. Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a interrompia de momento a momento, abalando o queixo que se apoiava conformado na mão. Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. Na rua deserta nenhum sinal de bonde. Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher? Por enquanto ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas. O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida. Segurava-a com um amor conjugal já habituado, apertando-a contra os joelhos. Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um basset lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um basset ruivo. Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro. A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo. Os pêlos de ambos eram curtos, vermelhos. Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos. No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos - lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam. Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada. A dona esperava impaciente sob o guarda-sol. O basset ruivo afinal despregou-se da menina e saiu sonâmbulo. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam. Acompanhou-o com olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-la dobrar a outra esquina. Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás.

ANEXO 3 – O CORAÇÃO DENUNCIADOR

POE, Edgar Allan. Conto de imaginação e mistério. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

Com efeito! - nervoso - tenho andado terrivelmente nervoso, ando com os nervos à flor da pele; mas por que *insistis* que estou louco? A doença intensificou meus sentidos - não os destruiu - tampouco os embotou, Acima de tudo, aguçou o sentido da audição. Escutei todas as coisas no céu e na terra. Escutei muitas coisas no inferno. Como, então, posso estar louco? Sede todo ouvidos! e observai com que sensatez - com que calma sou capaz de contar a história toda.

E impossível dizer em que momento a ideia penetrou em meu cérebro; porém, uma vez concebida, perseguiu-me dia e noite. Objetivo, não havia. Furor, não havia. Eu gostava do velho. Nunca me fizera mal. Nunca me ofendera. De seu ouro nunca tive desejo algum. Acho que era seu olho! sim, era isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre - um olho azul-claro, velado pela catarata. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue gelava; e assim, pouco a pouco - muito gradualmente -, tomei a decisão de tirar a vida do velho, e desse modo me livrar daquele olhar para sempre.

Ora, eis o problema. Imaginais que estou louco. Loucos nada sabem. Mas deveríeis ter me visto. Deveríeis ter visto quão sabiamente procedi – com que cautela - com que precaução - com que dissimulação empenhei-me na tarefa! Nunca fui tão bondoso com o velho quanto na semana toda que antecedeu seu assassinato. E toda noite, perto da meia-noite, eu girava o trinco da porta de seu quarto e a abria - ah, tão suavemente! E depois, após ter aberto uma fresta suficiente para minha cabeça, introduzia por ela uma lanterna escurecida, toda fechada, fechada, de modo que nenhuma luz dali irradiasse, e então enfiava a cabeça. Ah, teríeis rido em ver com que astúcia eu a enfiava! Eu a movia devagar - muito, muito devagar, de modo que não perturbasse o sono do velho. Levava uma hora para inserir minha cabeça inteira dentro da abertura até um ponto em que conseguisse enxergá-lo deitado em sua cama. Há! - um louco teria mostrado tamanho discernimento? E depois, quando minha cabeça estava dentro do quarto, eu abria a tampa da lanterna cautelosamente - ah, tão cautelosamente - cautelosamente (pois as dobradiças rangiam) - eu a abria o suficiente apenas para que um único fecho estreito pousasse sobre o olho vulturino. E assim procedi por sete longas noites - toda noite, por volta da meia-noite -, mas encontrava o olho sempre fechado; e era impossível executar o trabalho; pois não era o velho que me perturbava, mas seu Mau-Olhado. E toda manhã, quando o dia raiava, eu entrava audaciosamente em seu aposento, e falava corajosamente com ele, chamando-o pelo nome em um tom amistoso, e lhe perguntando como passara a noite. De modo que por aí já vedes como ele precisaria ser um velho bem perspicaz, deveras, para suspeitar que toda noite, exatamente à meia-noite, eu o observava enquanto dormia.

Quando cheguei a oitava noite tomei uma precaução mais do que costumeira ao abrir a porta. O ponteiro dos minutos em um relógio seria mais rápido do que minha mão. Nunca antes daquela noite eu sentira toda a extensão de minhas capacidades - de minha sagacidade. Eu mal conseguia conter meus sentimentos de triunfo. Pensar que lá estava eu, abrindo a porta, de pouco em pouco, e que ele nem sequer sonhava com meus atos ou pensamentos secretos. Cheguei até a rir com a ideia; e pode ser que houvesse me escutado; pois moveu-se no leito subitamente,

como que assustado. Ora, pensaríeis talvez que recuei - mas não. Seu quarto estava escuro como breu nas trevas espessas (pois as folhas das janelas ficavam bem fechadas, por medo de ladrões), de modo que eu sabia que era incapaz de enxergar o vão da porta, e continuei a empurrá-la, mais um pouco, mais um pouco.

Eu já enfiara toda a cabeça, e estava prestes a abrir a lanterna, quando meu polegar escorregou no ferrolho e o velho se aprumou na cama, gritando – “Quem está aí?”

Permaneci imóvel e sem nada dizer. Por uma hora inteira não mexi um músculo e nesse meio-tempo não o ouvi voltar a se deitar. Ele continuava sentado na cama, escutando atentamente; - exatamente como eu ficava a fazer, noite após noite, de ouvidos esticados para os relógios da morte dentro das paredes.

Em seguida escutei um ligeiro gemido, e soube que era o gemido do terror mortal. Não era um gemido de dor ou de pesar - oh, não! -, era o som baixo e abafado que se ergue do fundo da alma quando oprimida pelo medo. Eu conhecia o som muito bem. Inúmeras noites, à meia-noite, quando o mundo inteiro dormia, ele brotava das profundezas de meu próprio peito, intensificando, com seu pavoroso eco, os terrores que me afligiam. Digo que o conhecia bem. Eu conhecia o sentimento que inquietava o velho, e me apiedei do homem, embora em meu íntimo risse. Sabia que ele estava acordado desde o primeiro leve ruído, quando se virara na cama. Seus medos haviam a partir desse momento crescido dentro dele. Estivera tentando imaginá-los sem fundamento, mas fora incapaz. Estivera dizendo a si mesmo - "Não é nada, apenas o vento na chaminé - apenas um camundongo correndo pelo soalho" ou "foi somente um grilo que cantou uma única vez". Sim, ele estivera tentando se tranquilizar com essas suposições: mas descobrira que fora tudo em vão. Tudo em vão; porque a Morte, ao dele se aproximar, apossara-o com sua sombra negra, e se lançara sobre a vítima, envolvendo-a. E foi a influência fúnebre da sombra despercebida que o levou a sentir - embora sem nada ver ou escutar - a sentir a presença de minha cabeça dentro do quarto.

Depois de ter esperado por um longo tempo, muito pacientemente, sem ouvi-lo se deitar, resolvi abrir uma pequena - muito pequena, minúscula - fresta na lanterna. Desse modo a abri - sereis incapazes de imaginar quão furtivamente, furtivamente - até que, finalmente, um único facho tênue como um filamento de teia brilhou através da fenda e pousou sobre o olho vulturino.

O olho estava aberto - aberto, arregalado - e senti a fúria crescer dentro de mim ao fitá-lo. Enxerguei-o com perfeita nitidez - todo ele de um azul desbotado, com um véu hediondo a cobri-lo que gelou meus ossos até a medula; mas nada mais podia eu enxergar do rosto do velho ou de sua pessoa: pois dirigira o facho como que por instinto precisamente sobre o ponto maldito.

Ora, mas já não vos expliquei que o que tomais equivocadamente por loucura não é senão acuidade dos sentidos? - pois agora, digo mais, chegava aos meus ouvidos um som baixo e surdo, como o que faz um relógio envolto em algodão. Esse som, eu também o conhecia bem. Era o batimento do coração do velho. Isso aumentou minha fúria, como as batidas do tambor que estimulam a coragem do soldado.

Mas mesmo então me refreei e permaneci imóvel. Mal respirava. Segurava a lanterna sem um movimento. Tentava manter o mais fixamente possível a réstia sobre o olho. Nesse ínterim o infernal tamborilar do coração aumentava. Foi ficando mais rápido, mais rápido, e mais alto, mais alto a cada instante. O terror do velho devia ser extremo! Ficava mais alto, e digo mais, ficava mais alto a cada momento! - prestais bastante atenção em minhas palavras? Já vos expliquei como sou nervoso:

sou, de fato. E agora, na calada da noite, em meio ao pavoroso silêncio daquela antiga casa, um ruído assim tão estranho enervou-me ao ponto de um terror incontrolável. E contudo, por mais alguns minutos, refreei-me e permaneci imóvel. Mas o batimento ficava mais alto, mais alto! Achei que o coração fosse explodir. E então uma nova angústia tomou conta de mim - o som alcançaria os ouvidos de algum vizinho! A hora do velho chegara! Com um poderoso urro, abri a lanterna completamente e pulei no quarto. Ele deu um grito - apenas um. Numa fração de segundo arrastei-o ao chão e puxei a pesada cama sobre ele. Então sorri alegremente, vendo a façanha até ali cumprida. Mas, por vários minutos, o coração seguiu batendo com um som abafado. Isso, entretanto, não me perturbou; não seria escutado através da parede. E enfim cessou. O velho estava morto. Removi a cama e examinei o cadáver. Sim, ele estava morto, morto como uma pedra. Pousei a mão sobre o coração e a mantive ali por vários minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como uma pedra. Seu olho não mais me incomodaria.

Se continuais a me reputar louco, não mais o ireis fazê-lo quando descrever as avisadas precauções que tomei para ocultar o corpo. A noite avançava e trabalhei com presteza, mas em silêncio. Antes de mais nada desmembrei o cadáver. Decepei-lhe a cabeça, os braços e as pernas.

Em seguida removi três tábuas do soalho do aposento e depusitei tudo em meio aos caibros. Depois recoloquei as pranchas com tal perícia, com tal astúcia, que nenhum olho humano - nem mesmo o dele - poderia ter detectado alguma coisa errada. Nada ficou por ser lavado - nenhuma mancha de espécie alguma nenhum respingo de sangue. Eu fora extremamente cauteloso quanto a isso. Uma tina recolhera tudo - rá! Rá!

Após ter dado cabo de todas essas tarefas, eram quatro da manhã - ainda escuro como a meia-noite. Quando o sino badalou a hora, uma batida se fez ouvir na porta da rua. Desci para atender com o coração leve - pois o que tinha eu *agora* a temer? Três homens entraram, e se apresentaram, com perfeita polidez, como agentes de polícia. Um grito ouvido por um vizinho durante a noite; isso levantara a suspeita de algum crime; alguém dera queixa na delegacia e eles (os policiais) haviam sido mandados para dar uma busca na casa.

Sorri - pois o que tinha eu a temer? Dei as boas-vindas aos cavalheiros. O grito, expliquei, fora proferido por mim mesmo, em um sonho. O velho, acrescentei, se achava ausente, no interior. Levei meus visitantes por toda a casa. Convidei-os a investigar - investigar bem. Conduzi-os, enfim, ao quarto *dele*. Mostrei-lhes suas posses valiosas, em segurança, intocadas. No entusiasmo de minha confiança, trouxe cadeiras para o quarto, e insisti que ficassem ali descansando de sua faina, enquanto de minha parte, com a irrefreável audácia de meu triunfo perfeito, punha minha própria cadeira exatamente sobre o ponto sob o qual repousava o corpo da vítima.

Os policiais se deram por satisfeitos. Minha conduta os convencera. Eu estava singularmente à vontade. Sentaram e, enquanto eu respondia animadamente, conversaram sobre coisas familiares. Porém, em pouco tempo, senti que empalidecia e desejei que partissem. Minha cabeça doía e era como se um sino repicasse em meus ouvidos: mas eles continuavam sentados, conversando. O sino tornou-se mais distinto: - continuou, e tornou-se mais distinto: falei com maior desembaraço para me livrar da sensação: mas ela continuou, e ganhou materialidade - até que, finalmente, descobri que o ruído não estava dentro de meus ouvidos.

Sem dúvida eu agora ficava muito pálido; - mas falava com maior fluência, e

elevando a voz. Contudo, o som aumentou - e o que podia eu fazer? *Era um som baixo, abafado, acelerado - muito parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão.* Fiquei sem ar – e contudo os policiais nada ouviam. Falei com maior rapidez - com maior veemência; mas o ruído aumentava e aumentava. Fiquei de pé e discuti trivialidades, em um tom esganiçado e gesticulando violentamente; mas o ruído aumentava e aumentava. Por que eles não *iam* embora? Andei pelo quarto de um lado ao outro com pesadas passadas, como que enervado até a fúria sob o escrutínio dos homens - mas o ruído aumentava e aumentava. Oh, Deus! o que podia eu fazer? Espumei - me encolizei - praguejei! Girei a cadeira sobre a qual estivera sentado, e arrastei-a sobre as tábuas, mas o ruído se elevava acima de tudo e continuava a aumentar. Ficou mais alto - mais alto - *mais alto!* E mesmo assim os homens continuavam a conversar afavelmente, e sorriam. Era possível que não estivessem escutando? Deus Todo-Poderoso! - não, não! Eles escutavam! - eles suspeitavam! - eles *sabiam!* - estavam escarnecendo de meu horror! - isso foi o que pensei então, e isso é o que penso agora. Mas qualquer coisa era melhor do que aquela agonia! Qualquer coisa era mais tolerável do que aquela zombaria! Eu não podia suportar aqueles sorrisos de hipocrisia por mais tempo! Senti que tinha de gritar ou morrer! - e então- outra vez! - escutai! mais alto! mais alto! mais alto! mais alto! –

"Patifes!", urrei, "basta de dissimulações! Admito o que fiz! - arrancai as tábuas! - aqui, aqui! - é o batimento de seu odioso coração!"

ANEXO 4 – AMOR

Clarice Lispector - *Texto extraído no livro “Laços de Família”, Editora Rocco – Rio de Janeiro, 2009.*

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres.

Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera. O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquã estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia

prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando

Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se tremula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria

apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremeceu, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros. Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com o seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.