



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**O PROCEDIMENTO CRIATIVO EM NARRATIVAS CURTAS
DE AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES**

Carila Aparecida de Oliveira

GOIÂNIA
2015/2

CARILA APARECIDA DE OLIVEIRA

**O PROCEDIMENTO CRIATIVO EM NARRATIVAS CURTAS
DE AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES**

Trabalho de Dissertação de Mestrado,
apresentado ao Programa de Pós-
Graduação do Mestrado em Letras:
Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Lacy
Guaraciaba Machado.

GOIÂNIA
2015/2

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

O48p

Oliveira, Carila Aparecida de.

O procedimento criativo em narrativas curtas de
Aguinaldo José Gonçalves [manuscrito] / Carila Aparecida de
Oliveira – Goiânia, 2015.

124 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras:
Literatura e Crítica Literária.

“Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado”.

Bibliografia.

1. Discurso metapoético. 2. Espelhos. 3. Procedimento
criativo. 4. Signos. I. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043)

**O PROCEDIMENTO CRIATIVO EM NARRATIVAS CURTAS
DE AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES**

Dissertação aprovada em 17 de dezembro de 2015, 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

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado /PUC-Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Maria Isabel do A. Vaz P. de Leão / U. F. Pessoa

Profa. Dra. Maria de Fatima Gonçalves Lima /PUC Goiás

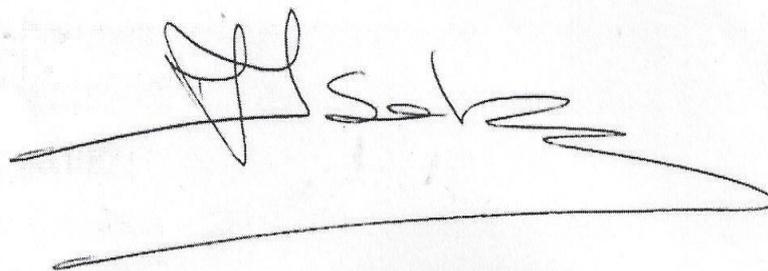


Prof. Dr. Divino José Pinto /PUC Goiás

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Letras.

Declaro a minha participação na banca examinadora da defesa da dissertação de mestrado em Letras intitulada "O procedimento criativo em narrativas curtas de Aguinaldo José Gonçalves" de autoria da aluna Carila Aparecida de Oliveira, realizada no dia 17 de dezembro de 2015, via vídeo conferência. E recomendo a aprovação da dissertação.

Maria Isabel do A. Vaz P. de Leão
Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da
Universidade Fernando Pessoa
Porto - Portugal

A large, stylized handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. Isabel', is written across the bottom of the page.

Dedico este trabalho aos professores da graduação e aos da pós-graduação em Letras da PUC Goiás.

Em especial, ao Professor Aguinaldo José Gonçalves, artista, pessoa singular, que nos propõe perspicácias de leituras de obras de arte, apontando para além dos limites de ensino da sala de aula.

Aos meus idealizadores que sonharam comigo a percorrer os caminhos literários do Mestrado em Letras.

Com especial carinho, aos meus leitores.

Agradeço a Deus por mais esta etapa concluída na minha vida.

Aos professores que, cada um com sua particularidade, fomentaram minha percepção pela Literatura.

Em especial, a minha orientadora e amiga Lacy que orienta com desprendimento singular, pelo prazer de contribuir com um ensino promissor para o sucesso, especialíssima que nos instiga a sermos sujeitos melhores como ser em si e a procurarmos a estar mais capacitados para nos ater aos meandros da leitura, principalmente a literária.

Às examinadoras, participantes da banca, Dra. Maria Isabel do A. Vaz Ponce de Leão e Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pela dedicação e desprendimento em fazer parte da equipe avaliadora.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Aos queridos colegas do Mestrado em Letras PUC Goiás, da turma 2014.

Aos familiares.

A voz que exprime o vazio da arte literária ecoa dentro de mim, ora sussurrando, ora gritando, palavras sobre seu nada imponderável que tantos significados me provocam a pensar e a trilhar os caminhos da busca do conhecimento (Carila A. Oliveira).

RESUMO

Nesta dissertação, procuramos estudar os contos *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, da obra *Das estampas*, de Aguinaldo José Gonçalves, para se chegar à compreensão mais homológica do procedimento criativo em que as narrativas foram tecidas, buscando os elementos geradores do efeito tensional; as linhas rizomáticas; os universos poéticos textuais; o discurso diegético; os diálogos entre signos; as escolhas temáticas com suas imbricações mitológicas, além de analisar a osmose do olhar, que formam o conjunto dos movimentos sógnicos que dialogam entre si. Para tais estudos, buscamos artistas, teóricos e críticos da Literatura como Proust, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, pela sua atuação crítica sobre contos e porque o conto de Gonçalves *O mundo crepuscular de Hortência* remete ao de Cortázar *Continuidade dos parques*, e outros citados ou vinculados às narrativas em estudo. Dessa forma, o objetivo central deste estudo consiste na análise de contos de Gonçalves, destacando que as histórias narradas com seus signos trabalhados metricamente tornam-se meros pretextos para a conjuntura sugestiva de como se dá o procedimento criativo da narrativa curta, sob a estilística do criador da obra que singulariza a arte literária ao por em diálogo signos e artes, com sua artística que espelha o discurso metapoético.

Palavras-chave: Discurso metapoético. Espelhos. Procedimento criativo. Signos.

ABSTRACT

In this thesis, we study the short narratives *O mundo crepuscular Hortência*, *Os três destinos de Luzia* and *Nos degraus que se bifurcam*, in *Das estampas*, Aguinaldo José Gonçalves, to get to the homological understanding of the creative procedure in which the narratives were woven, seeking generators elements of tension effect; the rhizomatic lines; universes poetic text; the diegetic speech; the dialogues between signs; thematic choices with their mythological overlapping, besides analyzing osmosis look, which form the set of signic movements that interact with each other. For such studies, we seek artists, theorists and critics of literature as Proust, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, for your critical role about short-story and because tale by Gonçalves *O mundo crepuscular Hortência* refers to Cortázar *Continuidade dos parques*, and others mentioned or linked to the narratives under study. Thus, the main objective of this study is the analysis short narratives by Gonçalves, highlighting that the stories narrated with their signs work metrically become mere pretexts for the suggestive context of how is the creative procedure of short narrative, in the stylistics of creator of the work that distinguishes the literary art to put in signs and arts dialogue with her artistic that mirrors the selfpoetic speech.

Keywords: Creative procedure. Mirrors. Selfpoetic speech. Signs.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I ARTE DA NARRATIVA CURTA COMO GÊNERO LITERÁRIO	16
1.1 Organização dos Elementos Narrativos	19
1.2 Elementos Geradores do Efeito Tensional	28
1.3 Linhas Rizomáticas em Narrativas Curtas	32
II PASSOS E COMPASSOS DO DISCURSO METAPOÉTICO.....	37
2.1 Universos Poéticos em Espelhos	46
2.2 Autoconsciência Poética: Equivalências Diegéticas e Homológicas ...52	
2.2.1 Busca poética homológica: <i>recherche</i>	62
2.3 Estampas Temáticas Gonçalveanas	72
III SIGNOS EM DIÁLOGO	78
3.1 Mitologia no Movimento do Mundo Narrado	85
3.2 Osmose do Olhar: Visível e Invisível	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXOS	111

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, procuramos estudar os contos *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, como amostra do livro *Das estampas*, de Aguinaldo José Gonçalves, pelo fato de, numa primeira leitura dessas três narrativas, não termos chegado à compreensão do programa narrativo com que são tecidas: o olhar de sua arte; seus procedimentos criativos a partir de seus elementos; sua sintaxe geradora do efeito tensional; suas implicações rizomáticas; seus diálogos entre signos; entre mitologias, refletindo como que em espelhos a imagem de cada discurso narrativo.

Inicialmente, deparamo-nos diante de obstáculos para atingirmos a fruição estética, durante a leitura crítico-literária dos contos de Gonçalves. A hipótese que formulamos, no momento, foi a de que, para apreendê-lo de modo adequado e pertinente, havemos de efetuar uma releitura tanto das características desse gênero textual literário, quanto de sua história, a partir dos pontos de vista dos teóricos, como também sob as perspectivas de contistas inovadores, expostos nas referências desta pesquisa. Dentre estes, recorreremos a Edgar Allan Poe e a Julio Cortázar, particularmente. O primeiro porque é ficcionalizado, explicitamente, na tessitura de *O mundo crepuscular de Hortência*; o segundo porque remete o leitor experiente ao seu conto *Continuidade dos parques*.

O objetivo central deste estudo consiste, portanto, na análise de narrativas curtas da obra *Das estampas*, de Aguinaldo José Gonçalves, destacando o procedimento criativo nelas instituído. Nessa perspectiva, ressaltamos as características do conto literário e estabelecemos suas relações com outras artes por meio do modo discursivo adotado nos contos selecionados como amostra; identificamos o processo criativo dos personagens a partir da voz narradora, com ênfase na sua relação com o universo ficcionalizado; analisamos o emprego dos recursos de sua narrativa, como o da modulação em relação à arte pictórica, por exemplo, destacando os efeitos de sentido decorrentes desse recurso.

Em seu histórico, o conto é considerado produto de um ato consciente, seguindo etapas em função da conquista do efeito único, ou de impressão total da obra literária, sendo provido de minuciosos cálculos semelhantes aos modos de cálculos matemáticos. Os signos escolhidos para o discurso narrativo estão a serviço

de tal intenção e desígnio pré-estabelecidos a cada passo e compasso da tessitura da narrativa curta. Nesse sentido, o conto é visto pelo conjunto de seus recursos narrativos como um *flash* de luz que o instaura como se fosse uma imagem única.

Destarte, pela sua captação de momentaneidade e ficcionalidade, o conto ganha a definição de ser uma obra de ficção, com extensão curta em prosa, e tem como bases diferenciais de outras artes a sua contração extensiva e seu contraste literário narrativo com a vida cotidiana de qualquer pessoa. Nele, o contista condensa a estória, apresentando os melhores momentos. Como obra de arte, seus signos são polivalentes pelo emprego de palavras e não palavras, como também pelo seu valor e pela sua forma.

Cada arte ou subarte faz uso de um tipo de signo singularmente seu como, por exemplo, na música, usa-se o som; na pintura, a cor; na dança, o movimento; na escultura, o volume; na arquitetura, o espaço vazio no qual se faz a construção, e, na linguagem verbal literária, a palavra é o seu objeto, que permeia todas as outras artes fazendo diálogos por meio de seus signos. Diante da polivalência dos signos artísticos empregados no conto, cada sujeito-leitor percebe a manifestação estética da arte de forma distinta, variando as diferentes percepções no tempo, no espaço e no contexto de sua experiência fruitiva.

A produção artística dos contos contemporâneos, quase sempre, corresponde àquilo que criador e fruidor, autor e leitor, expressam de forma consciente no cotidiano. Essa relação entre realidade artística e realidade vivida na rotina diária pode ser entendida como linha rizomática, sendo esta um sistema descentrado, feito de platôs. Neste sentido, adentramos nos estudos delezianos e guattarianos sobre platôs que designam intensidades de uma região contínua que se movimenta sobre ela mesma, evitando qualquer orientação que a leve a um ponto culminante que finaliza ou emoldura a arte ou a uma finalidade exterior, seguindo sua própria linha.

Os pontos culminantes de uma obra de arte, então, são também feitos de platôs. Estes se comunicam pelas microfendas, fazendo-se entender ser um rizoma. Há círculos de convergências, entretanto, cada texto pode ser lido em conjunto ou separadamente, pondo-se em relação ao outro. Palavras carregam conceitos e estes, linhas. O agenciamento conecta-se a certas multiplicidades, sendo que um livro não tem continuação na obra seguinte, nem mesmo um conto em outro, apesar de se comunicarem. Desse modo, um rizoma nem começa nem conclui algo, encontra-se no interser, no entrelugar.

Concernente a isso, recorreremos à concepção de Gilles Deleuze e Félix Guatarri para complementar a abordagem desenvolvida por Paul Valéry, Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, Vítor Chklovski, Aguinaldo José Gonçalves, entre outros, para analisar o procedimento construtivo do objeto artístico. Fomos também subsidiados pelas ideias de Edgar Allan Poe e de Julio Cortázar, pois levamos em conta o que adotam para orientar a produção de narrativas literárias que desenvolvem. Os estudos de Gustavo Bernardo nos auxiliaram para falar sobre o discurso metapoético. Vladimir Propp, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Armando Moreno, Nádia Battella Gotlib, entre outros estudiosos e críticos da arte literária, colaboraram para a demonstração efetuada quanto à organização dos elementos das narrativas, do ponto de vista histórico e composicional.

Adotamos como metodologia a pesquisa bibliográfica, como também pesquisamos sobre os assuntos do sumário deste trabalho em textos de críticas literárias em revistas eletrônicas, em artigos, em ensaios e em outras fontes. Organizamos fichamentos do referencial teórico e de fragmentos de textos literários para a constituição da análise a que nos propomos estudar. Em cada um dos contos que são objeto deste estudo, o signo reflete a relação direta de denotação, que refrata e se relaciona com a abstração, e de conotação, prefigurando ao que se percebe como plurissignificação. O vazio inscrito na narrativa curta gonçalveana preenche o entendimento de ruptura da obra com o formal, com a imitação da realidade significada simples do signo e do acontecimento narrado e com o próprio criador da arte. Pela irrealidade, o conto fantasia o cotidiano, sendo descrito no seu interlugar, isto é, na sua espacialidade e sua temporalidade.

Num exercício livre, o sistema sígnico complexo das narrativas curtas pode ser abordado pelo seu procedimento criativo sob a perspectiva dos críticos abordados neste estudo. Sua construção inteligível, porém complexa, da natureza de sua arte encaminha o leitor aos horizontes e às dimensões da linguagem literária que penetra e desnuda a semiótica de outros aspectos dos campos e dos *lócus* das variantes do artístico do conto, dialogando com autores e obras de arte.

Além desse plano relacional, há outro triângulo, que é o dos conteúdos, que se transcende para a significação. Daí, a arte literária estar além da simples metáfora que a constitui num processo de similaridade de interação dos semas ou por comparação. A metáfora faz uma intersecção entre a interação sêmica dos signos, sendo a maior possível, para tornar-se mais complexa. Numa leitura literária, é

primordial ler a isotopia que consiste nos pontos abstratos de convergências dos sentidos com suas correspondências, bem como a mimeses transformadora do real para a arte que é artificial.

Na semiótica construída, as imagens do entre prefiguradas nas narrativas suscitam caráter lúdico, face ao jogo entre a realidade comum e a dos contos, cujas referencialidades internas são expostas nas entrelinhas em que cada discurso narrativo se encontra intermediado pelas estampas ou indicações do todo da obra, desde seu título, centralizando-se em si mesmo, isto é, cada conto centraliza-se na sua própria autonomia, no percurso de sua forma criativa dialética.

Dessa forma, este trabalho está dividido em três capítulos, trazendo como abordagem, no primeiro capítulo, a natureza do conto, seus principais aspectos e suas características, para chegarmos àquelas que ressoam no nosso objeto de estudo, que são a organização dos elementos narrativos que o constituem e a combinação de tais elementos para gerar o efeito tensional. Além desses estudos, apontamos sobre as imbricações do gênero conto para as linhas rizomáticas, destacando que rizoma é um modelo de realização ou de composição de algo desterritorializado como o fato da estória do conto.

No segundo, visamos à tessitura dos passos e dos descompassos do discurso narrativo metapoético dos objetos de análise, observando a temporalidade e a espacialidade limitada dos contos, entretanto, não emoldurado em sua arte. Os movimentos discursivos são dinâmicos, o olhar vê pelo entrelugar, ultrapassando ambientes superficiais dos acontecimentos narrativizados. O tecido textual dialoga com os planos vertical, isto é, com outras artes, e horizontal: diálogo da obra com ela mesma; analisando também seus universos poéticos em espelhos e sobre as escolhas temáticas gonçalveanas.

Por fim, o terceiro capítulo ressalta os movimentos da composição discursiva de Gonçalves, nos três contos em análise. O discurso textual adentra espaços artísticos de variados autores, trazendo à baila diálogos entre os signos. Os principais diálogos transcorrem sobre seres mitológicos e sobre a osmose do olhar que permeia aquilo que está no plano visível, mas com permissão interpretativa do que está no plano opaco ou invisível do discurso narrativo.

Portanto, a partir dos elementos narrativos tecidos nos contos de Gonçalves, permeamos interpretações críticas literárias nos capítulos expostos, considerando ser a obra desse autor uma singularidade artística no meio literário que permite ao leitor

transcorrer os diálogos sgnicos encontrados nos contos analisados com outras artes, com o receptor e, principalmente, com a própria obra. Os acontecimentos narrativos e os signos são usados como pretextos para a apresentação da crítica e da tessitura do procedimento criativo da obra de arte literária.

I ARTE DA NARRATIVA CURTA COMO GÊNERO LITERÁRIO

Neste capítulo, dentro das fronteiras que classificam as artes, tais como: Literatura, Pintura, Música, entre outras, tecemos a natureza do conto, que se encontra nas linhas da Literatura. A narrativa curta, tendo como objeto os contos de Gonçalves, *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, impulsionou-nos a estudar seus principais aspectos¹ e características para chegarmos àquelas que ressoam no nosso objeto de estudo que são a organização dos elementos narrativos que o constituem e o procedimento combinatório de tais elementos para gerar o efeito tensional. Apontamos também para as imbricações desse gênero narrativo com as linhas rizomáticas, estudadas por Deleuze e Guatarri, destacando o rizoma como modelo de realização do que é desterritorializado como o acontecimento da estória do conto.

Quanto aos aspectos do conto, ele ganha vida própria na memória de quem o lê, permanecendo inesquecível. Na sua realização, se o conto tornar-se inesquecível para o leitor, Cortázar (1993) o classifica como um dos aspectos que o faz ser visto como bom. Apesar de ter uma extensão curta em prosa, o conto tem sua estória condensada, apresentando os melhores momentos e o estranhamento repentino que provoca um deslocamento do considerado normal da consciência². “A imagem em si provocava estranhamento como nos quadros de René Magritte. Por isso causava incômodo vê-la agora com aquele facão, vestida de preto, exterminar a árvore” (GONÇALVES, 2013, p. 23). Portanto, com um mundo peculiar, o conto é considerado bom ou eficiente pelo procedimento como seus elementos são trabalhados pelo autor ou voz narradora: personagem, espaço e tempo que formam sua unidade, tornando-se inesquecível para o leitor.

Sua natureza é do tipo arte narrativa ficcional, não estando limitado a adentrar em outras artes por meio do objeto que ele usa: a palavra. Falar sobre esse gênero literário, segundo Cortázar (1993, p. 149), torna-se difícil tarefa, porque o conto se faz

¹Tratamos de aspectos às várias e diferentes classificações que cada crítico literário pode fazer a respeito do conto. Um desses aspectos frisados aqui é aquele que Cortázar (1993) fala sobre o conto que deve ser inesquecível para o leitor, por isso, sendo classificado como bom, ou melhor, como eficiente.

²Quanto à consciência, “a arte literária constitui-se como uma forma fundamental de conhecimento. Este para ser completo se faz necessário que o sujeito passe a representá-lo ou a projetá-lo para fora da esfera mental, para que outros o verifiquem sem a necessidade de recorrer diretamente ao objeto. Dessa forma, essas representações são nominadas de signos ou de símbolos, que são sinais ‘indicativos da relação gnoseológica entre o sujeito e o objeto’” (MOISÉS, 1973, p. 22).

“tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos [...], tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia, em outra dimensão do tempo literário” que diferentes estudiosos podem variar muitíssimo em suas percepções sobre um mesmo aspecto de sua tessitura narrativa.

Quanto às características do conto, compõe-se de uma narrativa linear e curta, que se diferencia de outras narrativas pela sua extensão e estrutura, pela exposição de acontecimentos breves, de poucos personagens que se movimentam em torno de uma ação sem complicações grandiosas em seu enredo de trama ou de intriga, em que seu auge tensional ocorre em apenas um clímax. Com sua linguagem simples direta, ele apresenta poucas figuras de linguagem. O enredo, apesar de não ser típico do conto, mas da fábula, desenvolve-se pela apresentação, complicação, clímax e desfecho, por meio do jogo combinatório dos elementos personagem, tempo e espaço.

Esses elementos se entrelaçam, formando a unidade e a uniformidade da narrativa curta. Para Vladimir Propp (1971), a uniformidade do conto se explica por unidades estruturais em que tema, motivo e assunto se agrupam, determinando uma morfologia do conto com suas ações e seus personagens, fazendo uma descrição dele com suas partes e estas se relacionando com o todo. Na sua visão, as funções dos personagens seriam as constantes ou o assunto, a motivação refere-se aos obstáculos e outros elementos seriam as variantes. Com isso, o formalista russo faz um panorama da composição e da estrutura do conto.

O mais genial do conto, em Gonçalves, torna-se o modo como está escrita a trama da estória, com o quociente de antagonismo de distância narrativa em que seu intervalo se encontra entre o começo, “ela dançava no intervalo vazio do entre”³, e o desfecho, que é curto no formal e longo no essencial: “Feito o trabalho, ela começou a dançar. Dançava em volta da ausência da árvore”,⁴ ou seja, findo o trabalho temos a ideia que nos remete àquilo que terminou ou foi cumprido, dando-nos um desfecho curto em sua forma, mas, a ausência que se faz presente nos leva a um movimento artístico longo em sua base de precipualidade artística, já que o buraco, o vazio sempre se fará presente na obra.

Em outros aspectos, a origem da criação do conto ocorre na mente do artista, sendo popular, tradicional ou literária. Sua intenção, que é a amiúde mais manifesta,

³(GONÇALVES, 2013, p. 20).

⁴(*Op. cit.*, p. 23).

pode ser de proveito e exemplo, como a fábula, a parábola, entre outros; social; lúdica como o conto alegre, e ser também artística, que insere o conto como gênero literário ou gênero que se torna híbrido, para prestigiar o poético - linguagem que discute sobre si mesma. No início de sua história, o conceito que o orienta pode caracterizá-lo como realista ou maravilhoso: este se realiza expressando terror, tema mítico ou fantasia. A estrutura pode ser linear, enovelado e enquadrado, encadeado e enquadrado pré-definido. No conto, há intriga em sua composição; porém, narrativas múltiplas não são bem-vindas a ele.

Com esses elementos e aspectos, para Moreno (1987), conto significa fazer contas, considerar, dizer resultados ou resumo, fornecendo um relato final dos pontos principais. Em língua portuguesa, o vocábulo conto pode ganhar as acepções de número, quantidade, como na expressão um conto de réis; história, narração, fábula; rede de pescar em forma de saco; ferrão, entre outros. Neste último, o termo conto é derivado do latim *contu* e do grego *kóntos*.

No latim, o vocábulo contar significa *computare* relatar um acontecimento de que se tenha testemunhado ou de que se tenha tido notícia. Contudo, sua estruturação unânime é de ser visto como narrativa curta e, além disso, ser valorado artisticamente pela genialidade contística de contar histórias dentro da história, isto é, uma narração fragmentária visível que esconde uma narração secreta, ficcional, fazendo esta aparecer surpreendentemente a cada momento da leitura. Desse modo, os elementos ou pontos se cruzam, bifurcam-se, para formar a base construtiva da máquina de discurso narrativo do conto.

Assim, essas considerações sobre o termo “conto” são bem interessantes, pois é condizente ou pertinente pensar o conto como história que se apresenta de forma resumida e artística por meio dos procedimentos usados na obra. A narrativa curta ganha acepção de quantidade pela sua estrutura curta, pela qual forma uma rede forte em sua primordialidade, como aquela usada para a pesca. A sintaxe narrativa é tecida por meio de regras combinatórias que visam ao seu efeito tensional. Como *computare*, a história, no conto, só pode ser relatada pela sua testemunha direta, isto é, puramente o narrador tem competência para fragmentá-la, transformando palavras em signos transcendentais, higienizados, pela sua genialidade estilística, que coloca esse tipo de narrativa situado como gênero literário, de tal modo que supere o *status* de relato meramente informativo.

1.1 Organização dos Elementos Narrativos

Os elementos narrativos do conto - personagem, espaço e tempo - são organizados para formar sua unidade. A complicação, o clímax e o desfecho pertencem ao elemento considerado primário: personagem, enquanto que seus elementos secundários são formados pela temporalidade e pela espacialidade. O personagem não se constitui pessoa, embora possa evocá-la, mas é constituído pelo signo e seu espaço discursivo, em que o espaço se imbrica com os ambientes descritivos do discurso narrativo e com o tempo, que pode ser cronológico ou psicológico. Nesse caracol que forma a unidade do conto, isto é, seu todo significativo que o enquadra como gênero literário narrativo curto, o elemento espacialidade demonstra o lugar, o cenário, o ambiente onde tudo acontece. Daí, o signo jardim ser tão significativo nos contos em análise. Nas três narrativas curtas de Gonçalves, o termo jardim aparece onze vezes:

deixaria de cuidar de seu jardim. [...] só tinha olhos para o seu jardim? [...] sair [...] para cuidar do jardim [...] emerge e desaparece no pequeno jardim [...] dialogar com Prosérpina no Jardim do Édem [...] tendo o pequeno jardim como pretexto [...] parecia recender ao jardim verdejante [...] apareceu um pouco mais tarde para cuidar do jardim [...] (p. 20-23).
buscava lá no jardim as pedras mais delicadas (p. 26).
Eu tinha de atravessar o jardim [...] pequeno bosque que dava para o jardim todo forrado de hortênsias e miosótis (p. 147).
(GONÇALVES, 2013, p. 20-23, 26, 147).

A localização do jardim é estratégica: no Jardim do Édem, o primeiro confronto humano acontece, bem e mal se encaram, unindo-se para formar outro ser que busca reter o conhecimento - *recherche*. No Jardim do Édem, isso aconteceu: a busca pelo conhecimento teve seu ápice com a absorção do fruto proibido, cheio de mistérios, comido a priori pela mulher. Com a história de Eva, mulher considerada a primeira vivente na Terra, que “caiu no conto do vigário”, podemos aludir à importância da espacialidade com o acontecimento narrativo. Nesse Jardim, a serpente simbólica do enganador, Satanás, teria a iludido a errar o alvo, isto é, a desobedecer à proposta do Eterno.

[...] disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?
E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis

dele, nem nele tocareis, para que não morrais. [...] E, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; [...].

E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isso? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi. [...].

E, havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden e uma espada inflamada que anda ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida (GÊNESIS 3.1-24).

Neste fragmento bíblico, vemos que a mulher descobriu-se, provocou descobertas e conhecimentos, já que também deu a comer do fruto do conhecimento do bem e do mal a seu Adão. Portanto, semelhante ao Renascimento que desencadeou transformações em vários segmentos da vida humana, dos quais destacamos as rupturas com as fórmulas fixas dos gêneros literários, e como a Revolução Francesa, levando o *slogan*: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, estabeleceu novos paradigmas de modernidade, a mulher representou ruptura: provou do fruto da árvore do conhecimento, tornando-se outro ser, metamorfoseou-se: “tão harmônica que parecia um só ser, como fora uma mulher-árvore ou uma árvore-mulher” (GONÇALVES, 2013, p. 23). Então, no conto, podemos encontrar assimetria de signos e de histórias que desencadeia harmonia pela organização de seus elementos e de seus aspectos.

Nesse desencadeamento de assimetria harmônica, quando fazemos aproximações do conto com o meio humano em que ele vive, podemos compreender suas mudanças da era clássica para a contemporânea, sua evolução (PROPP, 1971, p. 248). Nessa perspectiva, o jardim pode representar as rupturas entre artes e gêneros literários, entre signos, entre histórias humanas e histórias, com sua espacialidade, simbolicamente, advindas do desprezo pelo perene, do rompimento do novo com o Paraíso pelo contraste da “origem do pecado”. Entretanto, tal rompimento pode ser visto como o espaço que não fica isolado, mas que acontece propositalmente e que parece harmonizar o que era anterior com o devir.

Situado no entre espaços e tempos, o Jardim existiu num instante de elo perdido e secreto em que os primeiros humanos viveram, sendo expulsos dele pela sua desobediência, pela vontade de apoderar-se do desconhecido. Numa obra literária como o conto, o desconhecido é contado a partir do aparecimento ou criação do conto, não a ligando com o antes nem com o depois de sua aparição: temporalidade, afinal, o momento criativo é autônomo e atemporal, nem fazendo

ligação da criação literária, puramente, com a espacialidade, pois a importância dos três elementos é de formar o unânime, isto é: personagem, tempo e espaço não se sobrepõem um ao outro, mas condensam-se para formar a unidade da obra.

A história originária em Gênesis sobre o Jardim do Édem, com suas metáforas e simbologias tão marcantes pela semelhança e pela dessemelhança com o situar da arte e do ser humano, serve-nos como referência principal sobre o uso de sua nomenclatura de localização: Jardim, para o desenvolvimento interpretativo da forma composicional dos contos em análise, a partir dos elementos do conto.

Esse signo fora usado no sentido de origem e de espacialidade da composição ficcional nos contos de Gonçalves. Em *O mundo crepuscular de Hortência*, a espacialidade é o *lócus* do desenrolar das principais ações do personagem: Hortência tem como cenário principal o enigmático jardim. Em *Os três destinos de Luzia*, Luzia buscava o que por essência é rústico, isto é, a pedra, sendo a mais delicada. Em *Nos degraus que se bifurcam*, o jardim é a passagem para o outro lado, visto como o meio pelo qual se chegaria ao caminho do suplício: “Era lá, naquela fila, que estava o meu suplício [...]. Eu tinha de atravessar o jardim” (GONÇALVES, 2013, p. 147).

Desse modo, as unidades sógnicas do conto se integram no ângulo narrativo dramático, unívoco, univalente. O nascimento do drama se dá com o conflito entre personagens, com seu meio externo e/ou consigo mesmos, presente no âmbito narrativo, apresentando um fim em si próprio. O gênero literário de narrativa curta opera nesses pontos contraditórios ou de rupturas, em que o ser toma consciência de suas mazelas e vive em luta constante com seus destinos, e quanto mais se indaga, mais se inquieta em seu círculo ou esfera viciosa existencial.

Nesse círculo, o conto condensa sua estória num espaço que se faz em torno de um único conflito, drama, formando uma unidade de ação, tendo seus ingredientes convergidos para um mesmo ponto de concentração que desemboca em seus efeitos uníssonos, sem divagações ou excessos, como podemos ver no fragmento: “Suas mãos construía o delineamento das curvas e apontavam para o ritmo de seu corpo em serpenteios e requebros que iam e vinham em torno do mesmo ponto” (GONÇALVES, 2013, p. 20). Desse modo, esse gênero narrativo compõe uma unidade de começo, meio e fim, com seu clímax e seu desfecho, sem levar em conta o que vem antes ou depois do drama no quesito tempo, concentrando-se na questão da espacialidade e da temporalidade esférica, como podemos ver a seguir:

o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, duma continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo. A unidade de ação condiciona as demais características do conto. Assim, a noção de espaço é a primeira que cabe examinar (MOISÉS, 1973, p. 125).

Conclui que se trata de algo muito importante, de uma comunicação que não é a do presente, nem do passado, mas o surgimento da imaginação cujo campo se estende entre um e outro; e toma a decisão de só escrever, dali por diante, para fazer reviver tais instantes, ou para responder à inspiração que lhe dá aquela reação de alegria. Isso é impressionante, de fato. Quase toda a experiência de O tempo redescoberto se encontra aqui: o fenômeno de reminiscência, a metamorfose que ele anuncia (transmutação do passado em presente), o sentimento de que há ali uma porta aberta para o território próprio da imaginação, enfim a resolução de escrever à luz de tais instantes e para os trazer à luz (BLANCHOT, 2005, p. 25).

A ideia de constituição de fração dramática do conto, exposta por Moisés (1973), fazendo menção com as concepções de Blanchot (2005), refere-se à unidade composicional da obra, levando-nos à organização do conto em si, em que os degraus de sua composição, isto é, como seus elementos e suas unidades, como sintaxe, metáfora, entre outros, foram trabalhados pelo autor, como ultrapassam o simples ato de contar a estória ou de nos fazer lembrar dos acontecimentos narrados.

Desse modo, O olhar se dá para além das janelas, ou seja, podemos ver o que está além da estória contada, além dos signos expostos no discurso narrativo: “Seus olhos eram a própria expressão do encantado e se fixavam para além de algum referente do mundo [...]. Hortência morava do outro lado da rua. Da minha janela eu me defrontava com a frente de sua casa” (GONÇALVES, 2013, p. 20). Nessa visão que rompe fronteiras, podem ser vistos desdobramentos de um olhar repleto de significância, afinal, a arte literária nos leva a isso: em cada conto uma estória que se une a outras estórias, a um caso teórico, a signos que nos permitem viajar no mundo imaginário da arte em si e de outras artes.

Dessa forma, a organização do conto envolve também o ato ou modo de narrar a estória, mas ultrapassa as fronteiras do fato narrado. A estória se apresenta como a sucessão de acontecimentos que interessa ao ser humano, numa unidade de mesma ação. Nela, a realidade da ficção é ilimitada na invenção, sendo vista na sua literariedade, ou seja, “aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. IX-X). Mas, o modo de contar estória ficcional institui um resultado de ordem estética, isto é, ressalta os próprios elementos que faz do conto arte literária. Por isso, não se pode considerar todo contador ou narrador de estórias

como um contista. Os modos de narrar, sob os pontos característicos, delimitam o gênero conto. O leitor é atraído pelos procedimentos criativos da arte do conto em que, muitas vezes, seus caracterizadores se misturam, como se têm visto desde os primórdios do nascimento do conto até a contemporaneidade do discurso narrativo literário conto.

Novel, usada do século XVI ao XVIII, como prosa narrativa de ficção com personagens ou ações representando a vida diária, diferenciava-se do *romance*, forma mais longa e mais tradicional. No século XIX, com o declínio do romance antigo [...], a *novel* preencheu o espaço disponível, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou romance. Hoje, *novel*, em inglês, é *romance*. E só no século XIX surge um termo específico para estória curta, a *short-story*. Há ainda a *long short story*, para a novela. E o *tale*, para o conto e o conto popular (GOTLIB, 1991, p. 14-15, grifos da autora).

Pelo fragmento acima, podemos demonstrar a evolução do gênero conto, desde suas primeiras manifestações até a contemporaneidade, conquistando novo delineamento do procedimento criativo e a maneira de contar histórias para nos dar a noção de unidade da narrativa curta que temos hoje, com seus efeitos tão singulares como os de suas características. Para Edgar Allan Poe (1999), a unidade de efeito prefigura a maior importância na classe composicional do conto, pois, para ele, seu teor literário deve provocar no leitor excitação.

Entretanto, por ser esta excitação fundamentalmente transitória de leitor para leitor, o conto tem seus elementos dosados para manter o fluxo de leitura com certa brevidade. Daí, a extensão do conto não ser breve ou longa demais, para não ocorrer a diluição do excitante: se muito breve, cairá no epigramatismo, se longa pode ser confundido com o romance. Para Cortázar (1993), essa forma breve do conto é porque ele convém ser lido entre meia a duas horas, de forma atenta, já que a interrupção da leitura destrói a unidade de excitabilidade da obra.

No momento de leitura, a intenção do narrador, seja qual for, controla ou domina a alma do receptor por meio de seu discurso narrativo. Então, a excitação engloba também o formato do conto, que é exterior, isto é, pode ser percebido de pronto ou numa primeira leitura; o conteúdo, que se refere aos elementos encontrados no tecido textual, com seus estereótipos, sua estrutura (personagens, rima, cadência, herói), e a qualidade do procedimento combinatório dos signos, que tem a ver com a forma de como é composto o discurso narrativo, tendo, assim, a “marca” ou o estilo do narrador.

Dessa forma, o conto é organizado para cumprir seu efeito e para possibilitar a sua capacidade de abertura para uma realidade situada além dele e da simples estória, às vezes mísera, que se narra, tendo um tom especial que o diferencia de outras artes, como a Pintura, a Música, entre outras, e de outros gêneros literários. Essa ilimitada possibilidade de abertura ou ruptura o faz ser classificado como bom ou eficiente (CORTÁZAR, 1993), isto é, não emoldurado à simples estória contada ou à simples ação de personagens encaixados nos elementos de espacialidade e temporalidade, ou ainda à simples imagem que ele nos faz lembrar, tornando-se inesquecível.

Assim, os elementos contidos nas narrativas curtas gonçalveanas em análise servem como pretexto para esboçar os sentidos múltiplos dos signos ali trabalhados. Aí está a arte literária de narrativa curta, sendo percebida como uma e não outra, mas, fazendo simetria de seus signos com a realidade que permeia significante e significado, ou seja, imagem e conceito do que se vê, do que se ouve e/ou do que se sente. Portanto, os contos *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam* mantêm relação consigo mesmos e com outros objetos, signos, autores, obras e artes.

Evidentemente não são nada raras as relações de influências de um autor para outro ou de uma obra para outra. Menos comuns, mas que também devemos assinalar como preciosa ocorrência, são os casos em que a obra posterior é precursora da obra anterior (GONÇALVES, 2012, p. 190).

Por meio dessas relações entre obras, pelas quais o conto é criado e organizado, o gênero conto torna-se ponte, uma passagem que permite ao leitor dar o salto que o projeta para a significação da literariedade de sua arte, para os múltiplos e, ao mesmo tempo, singulares sentidos. Cada conto literário em análise tem seu clima próprio, advindo de sua tessitura composicional, que nos atém em sua leitura de maneira involuntária, com a atenção totalmente voltada para o seu entre. O leitor sai da sua realidade para entrar na esfera da obra, retornando ao seu lugar como que renovado, pois é como se tivesse feito uma viagem para dentro de si mesmo, para dentro de sua condição humana cheia de metamorfoses, de indisciplinabilidade, de imponderabilidade: “sempre olhando para o imponderável” (GONÇALVES, 2013, p. 21).

A organização do conto o faz ser visto pelo conjunto dos seus recursos narrativos, isto é, os elementos e os aspectos usados no discurso narrativo estilístico do autor, como também pela capacidade de significância⁵ de seus signos e do signo que compõe a unidade da obra, ou seja, a obra é constituída pelo conjunto dos signos que desencadeia os acontecimentos e pelo signo representativo da unidade do conto: o signo Hortência representa *O mundo crepuscular de Hortência*; Luzia, *Os três destinos de Luzia*, e o Eu que remete ao Outro tem sua representatividade em *Nos degraus que se bifurcam*.

Nestes contos gonçalveanos, há a seleção de pontos que definem seu sucesso, sua singularidade, sua literariedade tão modulada, pontos estes que desemolduram a simples visão que temos dos acontecimentos narrados e pelo seu desenvolvimento atemporal cronológico. Os personagens se caracterizam pelo seu mundo ou universo autônomo, em que os problemas são só seus, sendo produto de uma voz solitária.

Contudo, as vozes dos personagens cruzam com as de outras obras, como as citadas em cada um deles: *Quatro homens de preto* - o filme, Izolda da peça de Wagner, Rafael, Edgar, Alan Poe, Marcel Proust, Piet Mondrian, Rembrandt, Van Gogh, pintores holandeses e flamengos, Vermeer, Pieter Brueghel, além das estórias e dos personagens mitológicos, imbricando-se a arte literária da narrativa curta com outras artes, isto é, pelo objeto da arte literária os contos evocam outras artes, tais como: artes pictóricas, cinema, teatro, música, convidando o leitor para viajar em um mundo intersemiótico primordialmente abstrato.

Os contos feitos como ficção livre contêm uma fragrância do presente, representando as múltiplas situações que ocorrem na vida moderna. O leitor se sente embalado pelo situar do conto como gênero literário pelo modo de como ele representa a realidade com sutileza, abrindo seu discurso narrativo para as ambiguidades dos vários sentidos das realidades da obra e do cotidiano humano que dialogam entre si. Como exemplo: no conto *Os três destinos de Luzia*, os nomes Custódia da Silva e Euzébia, por serem comuns, fazem essa ligação entre ficção e realidade: “ela era a iluminação. A árvore da macieira. Nasceu lá longe, atrás da serra. Luzia. Filha de Custódio da Silva e Euzébia” (GONÇALVES, 2013, p. 25).

⁵Professor Aguinaldo José Gonçalves usa o termo significância em suas aulas expositivas (2014/1) para dizer que o signo usado na obra literária ultrapassa e muito o estudo de Ferdinand Saussure sobre significante e significado: imagem e conteúdo, pois o sentido do signo abrange isso e os vários sentidos que nele podem conter por meio de como o narrador o usa em um discurso narrativo literário.

Essa aproximação de signos e de acontecimentos, apreendidos na obra, que vislumbra o tecer criativo, desinstala o leitor de sua realidade, uma vez que os eventos narrados o instalam num espaço imaginário entre o que acontece na narrativa do conto, ou o que parece acontecer ou ter acontecido, com o que poderia ser de fato acontecimento da realidade.

O leitor se situa como coparticipante da literariedade organizacional do conto, vendo parte de si ali, nos fatos sígnicos tão aparentemente próximos e, ao mesmo tempo, distantes dele, por meio da impressão tendenciosa de imitação que o conto faz do que acontece, aconteceu ou poderia acontecer na realidade: é como se o leitor, mesmo experiente, quisesse “cair no conto do vigário”, afinal, leitor ciente sabe que arte não é imitação da realidade pura e simples, mas a boa arte, como disse Cortázar (1993), leva o ser humano a se ver pelo imaginário no tecido textual literário, que revela a condição humana na sua mais profunda imprescindibilidade.

Essa realidade literária imita àquela vivida no cotidiano humano, gerando para o leitor sentidos, esboçando acontecimentos tão corriqueiros, que também fazem parte da organização dos elementos da narrativa curta, cerceada pelo círculo: cotidiano. Desse modo, o discurso narrativo parece ser adaptado para todo leitor, pelo viés contrastivo ou de contrastes de fatos diários comuns e de contração, isto é, narrativas desses fatos de forma contraída, resumida, em que o ser humano, independentemente de sua posição social, econômica, racial, religiosa, entre outras classificações, vê-se na obra, porque retrata em seu âmago a condição humana inerente a todos: à baila da imponderabilidade, a busca pelo conhecimento. Vejamos *flashes* da vida comum identificados em cada conto de Gonçalves (2013):

Hortênci [...] aguando a grama ou aparando pequenos arbustos e árvores (p. 21).

Luzia haveria de ser sempre assim. Comporia seu lindo muito alto de olhos baços. Luzia teria lindos filhos e deles cuidaria com zelo. Todos os dias, depois de realizar seu trabalho diário, esperaria seu marido à janela (p. 26).

Mas conseguia pensar por imagens como forma de fugir da ideia fixa: ir ao banco. E por elas eu comecei a reagir [...] Subia, pé ante pé, e me dirigi ao devido lugar. ‘Próximo!’ Com a maior calma do mundo, dirigi-me ao guichê e sorrindo, cumprimentei a mocinha e passei a resolver meus documentos bancários (GONÇALVES, 2013, p. 147).

Nestes fragmentos, vemos que em *O mundo crepuscular de Hortênci*, em *Os três destinos de Luzia* e em *Nos degraus que se bifurcam* os acontecimentos são narrados como muito corriqueiros: alguém aguando ou cuidando do jardim; uma

mulher comum que é dona de casa, cuidadora de seus filhos e de seu lar, esperando o marido voltar para casa depois do trabalho, e, na última estória, uma pessoa tendo que cuidar de sua rotina diária de ir ao banco, mas relutando para não ir à fila, e ao guichê e aos trâmites para resolver as situações bancárias. Todos esses acontecimentos são muitos comuns na vida de qualquer pessoa, entretanto, as ações e as reações mútuas que os discursos narrativos provocam permanecem em uma zona velada: personagens se mantêm em sua intimidade, no velamento, não o explodindo ou o deixando de todo transparecer, situando-se na estória do conto. Isso sugere que o gênero literário conto tem compromisso consigo mesmo, situa-se em si, como podemos ver no exposto:

cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. [...] Porque são assim construídos, tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos seus materiais de composição. Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E [...] de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória (GOTLIB, 1991, p. 82).

Desse modo, a organização dos procedimentos da criação do conto, com seus acontecimentos, com seus elementos e seus aspectos, sugere-nos ver sua estória permeando o cotidiano de leitores, mas com desdobramentos transcendentais de sentidos que adentram em outras obras e em outras artes, em que os atos praticados nele se concatenam para a satisfação do processo criativo em si mesmo. No elemento de espacialidade do conto, por exemplo, as referências sígnicas são de em ângulo restrito, tais como: uma casa, um quarto, uma sala, uma praça, um jardim, um banco, entre outros; com raras exceções de deslocamento para outros lugares, mas esses signos nos permitem interpretações múltiplas: jardim sendo local estratégico, janela permite o projeto da visão para o além-lugar, banco pode ser objeto de descanso ou de espera, ou instituição onde depositamos nossas economias e o *lócus* que paira nossas relações com o outro, pois é o local em que as transações acontecem, direta ou indiretamente, no cotidiano da vida comum. O espaço também se relaciona com a noção de tempo, mas não havendo relevância para o conto os acontecimentos do passado ou do futuro, porque tal gênero se importa com o centro nevrálgico da narrativa discursiva, ou seja, os três elementos - personagem, tempo e espaço - imbricam-se para formar a unidade da narrativa.

1.2 Elementos Geradores do Efeito Tensional

Numa composição textual, seja literária ou não, em regra⁶, espera-se que se siga a própria estrutura da linguagem para a formação do efeito semântico por meio dos elementos combinados. No conto, encontramos os sintagmas nominal, verbal, preposicional, entre outros, sendo usados como elementos frásicos estruturais da tessitura do discurso narrativo, mas o que propomos neste tópico diz respeito à sintaxe combinatória encontrada nesse gênero literário: as palavras são escolhidas intencionalmente, uma a uma, para criar o efeito tensional, formando o círculo da sintaxe: personagem, tempo e espaço.

Os elementos de sintaxe usados para a composição do conto se assemelham a sua própria estrutura, pois, sendo curto, sua estória é narrada sem a exposição de fatos supérfluos, isto é, eliminam-se as regras combinatórias de sintaxe muito extensas, bem como os signos supérfluos, para causar o efeito tensional do discurso narrativo. A mensagem dos acontecimentos do conto torna-se bem mais significativa do que aquilo que está dito/expresso, pois, sendo curto pela sua extensão e direto pela sua brevidade narrativa, não há espaço para distração, é monópodo.

Para a sintaxe do conto, cada palavra é causadora de intensidade e de tensionalidade que se converge para a tensão mais proeminente: o clímax, isto é, o conto tem por substancial a estrutura horizontal com palavras suficientes que apontam para o alvo: o tensional do clímax do discurso narrativo. Além disso, as regras combinatórias são tecidas de forma escultural, ou seja, a obra é esculpida, lapidada, para alcançar seu efeito tensional e estético.

a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a *coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse (POE *apud* CORTÁZAR, 1993, p. 122-123, grifos do autor).

⁶Disse em regra, pois há autores, como Luis Serguilha, por exemplo, que se desviam das regras comuns de formação da sintaxe e suas combinações para gerar o efeito desejado em sua obra: “da embocadura dos caçadores de cegueiras celestiais (irrigação do PARAFUSO-de-ARQUIMEDES): ___dos corações espasmódicos/ instantâneos: ___das tatuagens da astronomia: ___descobrem uma dádiva de víboras-do-ar (SERGUILHA, 2013, p. 217). (O parágrafo começa exatamente assim).

Desse modo, a sintaxe escolhida, singularmente, para compor o discurso narrativo literário forma ou gera o efeito do seu ápice tensional. Essa sintaxe visa a causar no leitor o desejo pela busca de apreensão do que as unidades da sintaxe querem dizer. Para Blanchot (1987, p. 226), “dualidade do conteúdo e da forma, da palavra e da ideia, constitui a tentativa mais habitual para compreender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que a obra, na violência que a faz uma, realiza como evento único”. Assim, as regras combinatórias da sintaxe usadas por seu criador formam uma dualidade entre a forma e a estória narrada e os sentidos que uma e outra provocam no leitor, fazendo com que quem lê narrativa curta literária se atente para todo o seu procedimento criativo.

Por meio desse fragmento de Blanchot (1987), percebemos que a linguagem usada nos contos gonçalveanos provoca ruptura violenta com o entendimento literal de cada palavra. Pela plurissignificação, cada signo torna-se sugestivo de estampas, isto é, da mesma maneira que vemos um tecido estampado, que só pode ser classificado como tal se contiver pelo menos uma dualidade de cores. Os elementos sintagmáticos são geradores do efeito tensional do conto a começar pela sua própria natureza: signos com multissignificados que representam por substancial a tensionalidade uníssona de cada conto em análise: *Hortênciã* é signo que sugere ser uma flor que pode ter qualquer cor a partir de como se deu sua cultura. Na mesma linha, segue a de *Luzia*, com seu destino extrínseco e intrínseco desde a sua criação fio a fio. Por fim, o *Eu* reflete-se por enigmas ou por espelhos o *Outro*, e a sintaxe se combina assim: o *Eu* e o *Outro* se imbricam para ser e permanecer como se fossem um, isto é, a unicidade desse duo faz o conto ter e ser função literária.

É como se suas personagens estivessem permanentemente em estado de êxtase bem como as atmosferas criadas. E esse estado permanece quase sempre contido e ao mesmo tempo prestes a manifestar-se, sobretudo nos contos, devido ao seu estado de síntese e de tensão no modo de compor cada palavra, para não dizer cada traço de supras segmento na construção da dicção da linguagem (GONÇALVES, 2012, p. 198).

Portanto, o conto é mais tenso do que extenso, constituindo-se como *nomus*, isto é, aquilo que muda permanentemente, no que se refere aos seus pontos tensionais, como ocorre na desterritorialização do signo feita pelo procedimento de higienização para produzir seu efeito, em que o contista se favorece da intensidade e da tensão que o conto provoca em diferentes leitores. Como exemplos: os signos

árvore, mulher e luzia foram higienizados para ganhar outros efeitos no discurso literário, justapondo-se “árvore-mulher ou mulher-árvore” temos uma única palavra elevada ao estado de arte, vista como pura, já que não provém dos sentidos usuais do significante e do significado, como nos estudos saussureanos. Já o signo luzia transforma-se, ganhando múltiplos sentidos, pois Luzia é signo metamorfoseado em nome de mulher, em verbo luzir conjugado ou trabalhado pelo procedimento criativo, em lembrança dos caminhos percorridos pela luz; portanto, esses signos são polivalentes, usados calculadamente para composição da unidade do conto.

A polivalência sígnica permite ocorrer a intensidade da narrativa, que consiste no ato de eliminar todas as situações intermediárias, supérfluas, como se estivesse resumindo a estória. Já a tensão é uma maneira usada pelo narrador para nos manter interessados pela estória que nos conta. O leitor lê sentindo os pontos de tensão que se culmina para o ápice/clímax do conto. Desse modo, intensidade e tensão se unem no desencadeamento dos fatos da malha textual.

Nos três contos em análise, os elementos narrativos combinados fazem ruptura com a aparente harmonia dos signos, no procedimento de higienização ou purificação, para se tornarem signos puros e, ao mesmo tempo, complexos, causando o estranhamento da arte. Em *O mundo crepuscular de Hortêncina*, a combinação do personagem principal com os outros elementos com os quais se relaciona compõe uma imagem provocante e estranha: “uma mulher-árvore ou uma árvore-mulher. A imagem em si provocava estranhamento como nos quadros de René Magritte”; em *Os três destinos de Luzia*, o trio de luzias trabalhava junto, “nas noites de muita noite; de potes cheios de noite”, mas, no final parece ter restado só uma luzia que se misturou com os raios de sol, fazendo um ciclo que “reluzia”, proporcionando a percepção de um personagem que reluz tanto dia como noite; em *Nos degraus que se bifurcam*, o personagem-narrador voltava-se para si, como “um caramujo, eu me enrolava em mim mesmo e dentro de mim vinham camadas de vinhos amarelos como musgos incrustados nas paredes de pedra” (GONÇALVES, 2013, p. 23).

Dessa forma, os elementos - personagem, espaço e tempo -, combinados com os aspectos mitológicos, juntam-se de maneira escalonada para harmonizar a unidade do conto, com seus pontos de intensidade ou de tensões que caminham pelos degraus bifurcantes da narrativa, como se seguissem um destino, até o ponto culminante: a tensão máxima seguida de um desfecho abrupto. Visto assim, o “conto breve [...] é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases do tecido narrativo

para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa subversão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 1993, p. 231).

Nesta linha cortazeana seguimos para Moreno (1987), dispondo que como obra ficcional, a narrativa curta contém pontos de intensidades geradores da tensão culminante, chamados de *ácme*: momentos relativos da ação de aclave e a de declive. Se o *ácme* se localizar no princípio do conto, não existe declive; mas o *ácme* nem sempre é o mesmo para vários e diferentes leitores.

se o *ácme* se situa antes do princípio do conto, constitui-se todo o conto/texto num declive, portanto num arredondamento, uma composição existencial, com razão de ser em si própria. Se o *ácme* se situa depois do fim, o texto é todo, um aclave, deixando-se ao leitor a solução da localização e entendimento do *ácme* (MORENO, 1987, p. 371).

Nesse viés, o aclave está para o eufórico da mesma forma que o declive para o disfórico, compondo-se para culminar no clímax, ocorrendo a interação entre leitor e obra, aquele sentindo o êxtase com a obra. Diante dessa malha do discurso narrativo, vemos o que engloba a criação artística literária nos acontecimentos da composição ficcional gonçalveana em que o leitor se insere na experiência prazerosa e impactante da intensidade encontrada no conto.

A leitura do conto torna-se prazerosa em cada momento ou linha de sua narrativa, com sua espacialidade e temporalidade que envolvem o todo textual. Porém, ocorre algo mais intenso na narrativa curta que impacta o leitor de forma singular: deixa-nos impregnados com o ápice inesquecível da totalidade literária. Nesse momento, estamos diante do espaço de incógnita, sendo o lugar em que se encontram os elementos profundos ou homólogos: inconfundível ponto tensional. Desse modo, a concisão peculiar ao conto e às apreensões do leitor para as suas estratégias discursivas para gerar tensão são requisitos para tornar a leitura fonte de prazer.

Daí, percebemos que a composição do conto faz-se cheia de intenções, produto de um ato consciente, seguindo etapas para a conquista do efeito único, tensional, por meio dos elementos combinados, sendo providos de um minucioso cálculo, semelhantemente ao matemático. Todo signo usado está a serviço de tal intenção e desígnio pré-estabelecidos pelo narrador, para conseguir o máximo de efeitos de encantar, enganar ou aterrorizar, focando a tensão maior que é seu ápice ou clímax. Segundo Cortázar (1993), um conto é uma máquina que cria interesse

àquele que o lê, sendo o acontecimento a intensidade instrumental que prende o leitor ao texto. O desfecho (*dénouement*), adjunto ao clímax que prefigura o momento decisivo das ações do personagem principal, torna-se importante para o sentido do efeito total do conto.

Por fim, as regras combinatórias instituídas no discurso do conto proporcionam dois efeitos que singularizam sua tensão e sua unicidade. Por tal uníssono, a narrativa curta literária pode ser comparada à imagem vista em uma pintura que mantém suspense e impressão sempre fortes. Ao se olhar um quadro como o de Pieter Brueghel, *Jogos Infantis*⁷, por exemplo, e ao se ler um conto como um dos escolhidos para esta análise, o receptor pode sentir seus efeitos quando são recompostos em uma imagem em seu cérebro, se fechar os olhos, lembrar-se-á das intensidades principais do discurso narrativo, tal qual da arte pictórica. Portanto, o conto produz seu efeito tensional pela sua sintaxe, ficando, intrinsecamente, fixado na mente do leitor.

1.3 Linhas Rizomáticas em Narrativas Curtas

Neste tópico, apontamos imbricações do gênero conto para a linha rizomática, destacando que rizoma é um modelo de realização ou de composição de algo desterritorializado como o acontecimento da estória do conto. Segundo Deleuze e Guattari (2011), numa obra, há articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidade, desterritorialização, desestratificação e linhas de fuga. As velocidades rítmicas acarretam escoamento ou ruptura, e tanto as linhas como as velocidades constituem um *agenciamento*. Para os autores (p. 18), “não há diferença entre aquilo de que [uma obra] fala e a maneira como é feito”, ou o que ela quer dizer, quanto ao significado ou significante. Ao considerá-la como agenciamento, busca-se analisar se está em conexão com outros agenciamentos, com o que funciona e quais suas convergências. Então, a obra é uma pequena máquina em que cabe mensurar sua relação literária com a máquina da abstração que a arrasta.

O rizoma tem formas muito diversas. Um ponto de um rizoma pode ter conexão com outro qualquer. Os traços de um rizoma remetem a outros variados. Semióticas de diferentes naturezas são conectadas com codificações diversas nos objetos deste estudo. Rizomas se conectam com cadeias semióticas, estabelecendo redes

⁷A arte pictórica de Pieter Brueghel - *Jogos Infantis* - encontra-se em anexo.

imagéticas numa espécie de semiose abstrata, pois, em suma, evocam signos de outras linguagens, de outras artes que se ligam à estória contística do procedimento criativo. Como a língua é, precipuamente, heterogênea, pode haver decomposições estruturais internas. Qualquer estudo da linguagem se conecta aos princípios da heterogeneidade e da multiplicidade, isto é, às linhas rizomáticas. Num rizoma só existem linhas e nunca pontos ou posições, sendo que as suas multiplicidades planas podem ocupar a totalidade das suas dimensões.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixa de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura num rizoma toda vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25-26).

Há desterritorialização quando a vespa - personagem usado por Deleuze e Guattari (2011) - busca o pólen da orquídea, e ao mesmo tempo reterritorializa a orquídea, transportando o pólen para a sua reprodução. A vespa e a orquídea formam rizoma em sua natureza de heterogeneidade. A vespa captura o código da gênese da planta, fazendo o devir, ou seja, devir orquídea pela vespa e vice-versa, formando um encadeamento. Numa aparência de não ter um nada a ver com o outro, há explosão de heterogeneidades nas linhas de fuga. Da mesma forma, podem ser vistas as rupturas e ligações entre as artes.

Nos contos em análise, ocorre o encadeamento de acontecimentos, de citações de autores, de pintores, de artes, como podemos ver nos fragmentos: “aquela atmosfera de certos contos de Edgar A. Poe” (p. 21) - voz narradora abrange a coletânea das obras de Poe; “Ela entoava passagens de Izolda da peça de Wagner” (p. 22) - percebemos aqui a lembrança da peça teatral, a música tocada na peça em que acontece dissolução repentina durante sua execução e a lenda medieval do cavaleiro Tristão e da princesa Izolda; “um quadro de Rafael. Marcel Proust as chama de ‘as árvores rafaelescas’” (p. 24) - neste trecho, o narrador interpreta o interpretador, pois Proust interpreta Rafael quando nomina a arte pictórica de Rafael; “Já sonhava com os quadros de Vermeer” (GONÇALVES, 2013, p. 147) - o sonho aqui pode ser

visualizado como numa peça teatral em que o que se sonha ou se pensa deve ser exteriorizado para que o expectador possa entender a linguagem exibida.

Mesmo com esse embricamento composicional em que a voz narradora traz à cena do conto outras cenas de outras obras, cada conto mantém em si sua arte única, sua unidade narrativa, não sendo extensão de outra obra ou de outro conto, seja de Gonçalves ou de outro autor: é rizoma. Por isso, ao falar de diferentes artes dentro de sua arte, os contos criam condições relativas de ligações entre elas como se fossem vírus. Este, ao conectar-se a uma célula, passa a fazer parte dela de tal forma que transfigura a introdução de seu gene, transmitindo-se como se parte de sua natureza fizesse parte da célula, dando a aparência de adequação genética para não ser visto como intruso, nem estranho a ela a ponto de ser expulso, mas pela absorção de seu estranhamento se retransmite pelo seu próprio viés, neutralizando, pelo menos na maior parte, a complexidade do hospedeiro.

Formando-se uma espécie de engenharia, o discurso literário do gênero conto pode ser assim comparado, pois ele adentra aonde quer, transmite-se pela sua própria natureza, mudando aspectos de sentidos de qualquer outra arte, carregando suas informações mais primordiais. Isso é um rizoma que opera no heterogêneo, que salta de uma linha diferenciada a outra. Contudo, as transferências materiais de artes com artes, ou as suas fusões, não descaracterizam suas naturezas.

O rizoma é uma antigenealogia, pois é “estranho a qualquer eixo genético como o de estrutura profunda” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29). O tipo de eixo que cria um modelo representativo fasciculado os autores chamaram-no de decalque. A fala poética seria o decalque. O rizoma é diferente, ligando-se ao que é mapa. Este se torna aberto para se conectar com múltiplas dimensões, pode receber modificações tal como obra de arte em mosaicos.

A exemplo de Deleuze e Guattari (2011), a orquídea compõe, juntamente com a vespa, um mapa no seio de um rizoma. Tal relação pode ser vista da mesma forma quando Hortência se engendra com a árvore para formar a árvore-mulher; o luzir que forma Luzia que reluz diuturnamente, seguindo seu próprio destino pelo movimento energético da arte, e o Eu que se imbrica com o Outro, porém sendo por si só algo único, obra única. Cada um desses exemplos rizomáticos partiu de um espaço, mas mesmo tendo relações com outros espaços não depende de outro ser, de outra arte para ser o que é.

O livro ou uma parte dele como um conto, por exemplo, faz rizoma com o mundo. No livro, opera uma reterritorialização do mundo, enquanto aquele desterritorializa o mundo e a si mesmo. Quando há um devir de si mesmo há uma assignificância, uma ruptura, uma linha de fuga (a pantera cor-de-rosa pinta o mundo com sua cor, nada imita, nada reproduz, é paralela). No processo criativo, o artista capta o que há de mais geral ou de primordial no homem e transfere para a obra, representando aquilo que ele não é na sua totalidade, cabendo à obra tomar o lugar da figura do artista, sendo ela mesma, isto é, com sua autoidentidade de ser arte, tendo apenas aparência da imitação realista.

O desnorreamento do artista consiste no seu próprio embaraço de se ver injustificado no mundo pelo que a arte literária se subordina à exaltação dos valores em que se manifesta com maior relevância na literatura que se abre ao desenvolvimento da ação histórica. A história faz da obra um objeto de ocupação, sendo a obra um evento da história que surge não tendo relação com o mundo nem com o tempo, ela vive na superabundância da recusa.

Depois que a verdade que se crê extrair dela se faz dia, passou a ser a vida e o trabalho do dia, a obra volta a fechar-se em si mesma como estranha somente em relação às verdades já sabidas e certas que ela parece estranha, o escândalo do monstruoso e do não-verdadeiro, mas sempre ela refuta o verdadeiro: seja o que for, mesmo se extraído dela, a obra inverte-o, retoma-o para o enterrar e dissimular (BLANCHOT, 1987, p. 229).

Desse modo, o mapa da arte literária é performance, é construído, sendo desmontável, com múltiplas entradas e saídas. Nele, projeta-se o decalque, mas este só reproduz do mapa os impasses, os bloqueios, os pontos de estruturação. Só os decalques devem se referir aos mapas, porque estes não se referem aos decalques. “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, [...] podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p. 34). Assim, signos literários ultrapassam o decalque.

O rizoma está relacionado ao tipo de memória curta ou antimemória. Esta vive em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. A erva daninha existe para preencher os espaços, ela preenche os vazios, cresce entre, no meio, fazendo-se transbordamento. O rizoma põe em jogo signos diferentes ou polivalentes, como podemos ver no perfil de Hortência com seu desempenho metafórico: “mulher-árvore ou árvore-mulher”. Ele não deriva nem de um nem de múltiplos, sendo feito de

dimensões, de direções que se movem, e só tem um meio pelo qual transborda e cresce: por sua própria precipualidade. As multiplicidades lineares do rizoma ocorrem a incontáveis/infinitas direções, por isso, nelas mesmas, variam em dimensão e mudança de natureza metamorfoseando-se.

Artista, obra literária e leitor têm em si a transcendência rizomática, sendo esta um sistema acentrado, feito de platôs. Platô designa intensidades de uma região contínua que se movimenta sobre ela mesma, evitando qualquer orientação que o leve a um ponto culminante que busca finalizar os múltiplos sentidos da arte, ou a emoldurá-la, ou a uma finalidade exterior, seguindo sua própria linha. Há os pontos culminantes de uma obra, então, também feitas de platôs. Estes se comunicam pelas microfendas, fazendo-se entender um rizoma, havendo, então, círculos de convergências.

Por fim, verificamos que cada conto pode ser lido separadamente ou em conjunto, pondo-se em relação ao outro. Palavras carregam conceitos, e estes, linhas. O agenciamento conecta-se a certas multiplicidades, sendo que um livro não tem continuação na obra seguinte, nem mesmo um conto em outro. Um rizoma nem começa nem conclui, encontra-se no interser, no entre-vazio, como diz o fragmento: “dançava no intervalo vazio do entre. No *nothing* (GONÇALVES, 2013, p. 20). Nesse viés, rizoma faz aliança, conjunção: e... e... e...

Portanto, o próprio viver humano se mostra nesse intervalo por natureza, ninguém começa do início ou parte do fim de alguma coisa, mas do meio. Destarte, contamos com efeitos de tensão da arte literária em estudo que se assemelha à realidade cotidiana. O espaço narrativo de Gonçalves começa pelo meio, dando continuidade àquilo que não é revelado ao leitor: o início nem o fim da ficção, sendo construído com elementos rizomáticos combinados para gerar suas plurivalências sígnicas: seus platôs.

II PASSOS E COMPASSOS DO DISCURSO METAPOÉTICO

No aspecto criativo de Aguinaldo José Gonçalves, a viagem do narrador ao universo das artes o faz singular, pela criatividade de inserir ao objeto artístico da narrativa curta, que é a palavra, imagens sígnicas de outras artes. As rupturas que os signos fazem consigo mesmos dão a cada palavra novas dimensões harmônicas entre os aparentes cacos ou fragmentos de autores que lemos em seus contos, além da simbologia mitológica sempre presente.

Neste capítulo, visamos à tessitura dos passos e descompassos do discurso metapoético dos objetos de análise. Na estrutura dos contos gonçalveanos, vemos sua espacialidade limitada, mas, que conversa com o exterior pelo aspecto não emoldurado de sua arte, isto é, a não apreensão da estória narrada, pura e simplesmente, já que a moldura na arte serve para indicar apontamentos da sua literariedade.

Os movimentos do olhar são dinâmicos: vendo pelo entrelugar, ultrapassam o ambiente singular da ação. O aparelhamento dos contos ocorre de forma vertical, pois há relação dele com outras artes, e de maneira horizontal, isto é, dele com ele mesmo, remetendo-se para seu procedimento criativo. Nesse viés, tecemos interpretações dos contos em análise sobre seus universos poéticos em espelhos, sobre a autoconsciência poética com suas equivalências e, por fim, sobre as escolhas temáticas gonçalveanas.

Nesta modalidade dialógica, as variações temáticas mostram a singularidade de cada conto, fundindo-se em seu próprio complexo de movimentos. As três composições escolhidas para análise formam uma tríade de aspectos que nos atraem pela sua estruturação sincrética, porém, se considerados os seus critérios composicionais, a tríade selecionada busca fios presentes em outras narrativas encontradas na mesma obra.

A decodificação de seus signos nos leva à visão de suas substâncias ou de elementos estilizados. As cores estão muito presentes e visíveis como numa obra pictórica. O liso e as estampas participam do mesmo plano dimensional da totalidade sígnica da obra. A briga de cores contida numa estampa nos põe diante da agressividade de sobreposição de uma cor com a outra, mas, pela junção, elas se integram de forma indissolúvel, para criar uma paisagem única: a estampa.

Para viajar ou passear pelos compassos da tessitura dos contos de Gonçalves, faz-se necessário ultrapassar os desafios ou obstáculos da linguagem literária. O trilhar dos fios enigmáticos do contista transita por dentro da noiticidade, da e na noite. A iluminação que luzia nos signos de simbologia de luz é sugestiva, como em *Os três destinos de Luzia*, para se conhecer e ver que o caminho pode ser feito pela abstração e pelo sombrio. A luz serve para enxergar a obscuridade, mas na arte literária ela tem funções contrárias a isso: a obra reluz porque se desenlaça de seu criador, seguindo seu próprio destino, e seu reluzir é tão esplêndido que, ao invés de desnudar o que está escondido, cega até o olho mais crítico, pois tal iluminação mantém a arte literária no invólucro de si mesma. Desse modo, a determinação da natureza da obra de arte se dá pelo que nos mobiliza das nossas condições existenciais.

No profundo processo de depuração do signo, a arte arrasta resíduos do mundo e com isso arrasta resíduos da vida pessoal. Do olho ao pensamento e às sensações, da VOZ ao profuso silêncio, baila o enigma na revelação de seu corpo nebuloso. É ele, o enigma, que, desvendando a ilusão de conhecimento do mundo, oculta-o, para fazer germinar, de modo prodigioso, a nossa consciência do VAZIO (GONÇALVES, 1989, p. 174, grifos do autor).

O conteúdo psíquico individualizado adquire o caráter de signo pela sua comunicabilidade, ultrapassando os limites da consciência. Mas, a própria consciência, no ato do pensamento, manifesta-se pela materialidade sígnica interior. Analisando os passos da criação gonçalveana, podemos aprofundar a interpretação das propostas aqui apresentadas: análise dos passos e compassos do discurso narrativo metapoético, dos universos poéticos em forma de espelhos e da autoconsciência poética, fazendo comparações que partiram das percepções instigantes dos pontos nevrálgicos dos contos, ou seja, dos elementos cruciais das questões que nos levaram a pesquisar a obra, como os tópicos expostos no sumário deste trabalho. Destarte, rondando pegadas artísticas, vislumbramos linhas sutis do conto cortazeano *Continuidade dos parques*, principalmente se comparado ao objeto de estudo *Nos degraus que se bifurcam*, mas, também ao conto *O mundo crepuscular de Hortência*.

Adentrando em análises que Gustavo Bernardo (2010) faz do conto *Continuidade dos parques*, nota-se que o próprio termo continuidade nos remete a algo que não começa ali, nem se pode dizer que acaba ali. É alguma coisa que está em continuação. O personagem do conto está lendo alguma estória e o leitor se

encontra lendo-o com todos os aspectos que se colocam a sua volta. Isso é metaficção, pois uma ficção se faz dentro de outra. Na ficcionalidade da obra, encontramos outra ficção - personagem lê personagens. A ficção composicional fala dela mesma e de outras.

Como leitores de ambas as ficções, já que lemos o leitor ficcionalizado, podemos destacar três leitores. Bernardo (2010, p. 31) assim os interpõe: “1) aquele que lê o conto dentro do conto; 2) cada um de nós quando lê o homem que lê o conto dentro do conto; 3) um possível leitor fantasma que nos lê enquanto lemos o homem que lê o conto dentro do conto”. Mas, pode surgir ou haver outros leitores acima, abaixo e dentro da obra. Nisso, também encontramos a continuidade dos parques, a de partes e, mais ainda, a continuidade dialogante entre artes, sendo estas literárias ou de outras manifestações artísticas.

Desde o início do conto, deparamo-nos com a quebra de um início da estória, encontramos a estória de algo anterior que havia acontecido, mas que se encontra ausente, cuja sequência se subentende pelo enunciado com que se abre a narrativa, sem a pretensão de colocar ponto final ou de concluir o que vinha sendo narrado. A própria história da arte é assim, a imbricação interartes também o é. Uma se faz pela outra, fazendo-se que não precise dessa outra, mas se forma por si mesma. Em *Nos degraus que se bifurcam*, o personagem, que já é ficcionalizado, lê ficção pictórica. Em *O mundo crepuscular de Hortência*, o personagem-narrador olha e faz leituras da vida de Hortência e de seus vizinhos.

As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras. A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior. E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais próximas. Não me importava a distância temporal das formas, muito menos a diferença dos estilos. Dos retratos coletivos de Rembrandt ao expressionismo doído de Van Gogh, estava a minha inércia finalmente curada. Estava o meu sofrimento resolvido (GONÇALVES, 2013, p. 146).

A última vez que vi Hortência ela dançava a dança do ventre à volta do nada. [...]. No cair daquela noite, ela deixaria de cuidar de seu jardim. Sempre quis saber de seu paradeiro. Por onde andaria aquela altiva mulher que só tinha olhos para o seu jardim? Que nos conste, quatro homens de preto a levaram dali sem dizer o seu destino (GONÇALVES, 2013, p. 20).

Nos fragmentos, encontramos traços de uma obra dentro dela mesma, bem como em outra do mesmo autor e de autor diferente, ou, ainda, de artes diferentes, mas, cada uma sendo uma em si, por isso, é obra de arte literária em si, participando

do projeto criativo de seu criador, fazendo-se metaficcional. A aparição do diálogo que uma obra faz com outra mostra indícios que caracterizam a ambas, em que se exprimindo determinada incógnita sem resposta, que não procura uma resposta, revela a obra uma espécie de modulação, e esta quanto mais apresentar progressividade de sentidos, mais institui a proximidade e a dissonância artística.

O ato de modular é próprio para qualquer trabalho de invenção artística, de qualquer gênero ou de qualquer época. Modular não significa um gesto de modernidade ou de contemporaneidade. Mesmo para as obras de natureza essencialmente mimética, cujo objetivo é atingir efeitos de extaticidade contemplativa por parte do observador, do grau de modulação depende seus resultados (GONÇALVES, 2010, p. 18-19).

Os três passos presentes no processo criador daquele que é verdadeiramente artista passam pela tríade de instâncias construtivas que se interligam de maneira indissociável de uma para outra: composição, realização e modulação. O ato composicional do artista tem a ação de sair de referencialidades do mundo para adentrar na esfera semiótica do objeto da obra literária que deixa de ser folha branca, mas não simplesmente isso, pois o preenchimento de espaços numa folha, por exemplo, torna-se falsa representação da consciência criadora. O incômodo do artista diante do plano branco o leva a compor, adotando signos já inventados que ganharão ou farão seu destino. Assim, composição transpõe elementos básicos, apenas expostos, para o que se há de realizar, isto é, as instâncias criativas da obra.

A concepção de Valéry é a mesma de Mallarmé ao pensar sobre invenção artística. Mallarmé reduziu, por abstração e elevação, a condição de sua arte em composição numa primeira instância; realização numa segunda; mas é numa terceira instância que se dá o grande passo da invenção: *modulation* (GONÇALVES, 2010, p. 26, grifo do autor).

Na realização ou segunda instância, ocorrem os elementos da criação que passam a ganhar forma pelo trabalhar dos signos iniciais do seu objeto. Daí entra a ideia de bricolagem, isto é, a fabricação ou montagem dos elementos, com a intencionalidade dos seus efeitos. Na modulação, acontece a etapa ou instância em que se nota a atitude da obra, juntamente com seu grau de literariedade, ou seja, a arte de modular dá à obra o seu ajuste. Então, os procedimentos que determinam a obra passam pelo processo de modulação. Assim,

[...] quão maior for a gama de motivação das camadas de expressão, maior será o efeito de modulação da obra. Quão mais intensa for a gama de modulação maiores serão as marcas do movimento. Toda obra de arte tende ao movimento. Dependerá da competência do artista para que se consiga sua maior ou menor intensidade (GONÇALVES, 2010, p. 24).

Uma arte, uma obra de arte literária pode se encaixar “perfeitamente” em outras, imbricando-se como as bonecas tchecas *babushkas*. Estas são semelhantes, havendo a maior que abarca todas as outras, mas, na verdade, a obra simula esconder apenas uma. Apenas uma *babushka* (re)aparece quando abrimos a simulação de porta-joias ou porta-coisas em que ela se encontra. Seja a maior ou qualquer outra *babushka* que está no meio do arranjo guarda em si a arte do entusiasmo de se ver descoberta. Fisicamente, a última é a menor que aparece ali como finalidade de acabamento das descobertas, mas, seus segredos são ainda mais secretos, tornando-lhe a maior em segredos do devir. Ela não se abre, dentro dela não se coloca nada, já que a boneca está lacrada, encerrando-se nela a visão daquele que a contempla e a surpresa de ver a outra, afinal, a infinitude pode ser pensada sobre aquilo que é finito. Uma surpresa infinita poderia provocar o desinteresse da visão e/ou do pensamento do leitor.

Da mesma forma, o conto se fecha indo e vindo em suas surpreendentes reiterações do seu início contínuo para o seu final descontínuo. O invólucro do mistério torna a obra no mínimo interessante. O interior do corpo textual literário preserva seu mistério assim como o corpo da boneca. Entretanto, a descoberta quase infinita é experimentada pelo leitor, que aprisiona a percepção do receptor quanto à composição das narrativas. Estas o fazem ter júbilo e depois decepção: afinal, acabou, mas o quê? “Já muito Hortência não conversava com ninguém e ninguém sabia de sua origem” (GONÇALVES, 2013, p. 20). O narrador revela saber menos sobre o que e onde começou.

Fiquei desenhando na terra fofa vários esboços para que dali surgisse uma bela narrativa. Mas três desenhos foram mais bem acabados e as três árvores queriam ser símiles das personagens. [...]. E ali estava o nome que queria virar estória. Luzia. Agora, elevada à condição de caixa alta, começava a se tornar nome de gente e carregar-se de sentido. Plena de sentido, tornar-se protagonista, e cheia de poder no reino das palavras, ela se levanta, se destaca e passa ao existente. Entretanto, não foi possível escolhê-la ou pré-fabricar-lhe um destino conduzido pela narração (GONÇALVES, 2013, p. 24).

A voz narradora é o fio condutor do destino das situações narrativas em movimento. O reino das palavras torna possível a fabricação do ficcional. Voltando ao pensamento matemático ou metricamente elaborado sobre bonecas que se escondem para se revelarem umas dentro das outras e delas se emergindo, tanto a última quanto a maior boneca poderia ser contada como sendo a primeira. Nisso, situa-se o jogo da metáfora cortazeana que reorienta a concepção sobre continuidade. A menorzinha que não se abre esconde o vazio que não nos deixa saber o que está dentro dela: seu segredo. Se fosse aberta, poderia ser preenchida por qualquer coisa, se nela houvesse algo, este recheio poderia não corresponder às expectativas do descobridor. Assim, o movimento que a fechou a faz reiterar sua continuidade. Uma completa a outra, e todas formam o todo, mas cada uma é única em si mesma.

Na metaficção poética, reside esse movimento criador que se faz presente nas narrativas de Gonçalves (2013) selecionadas para este estudo. Em ambos os contos: *Continuidade dos parques* e *Nos degraus que se bifurcam*, o diálogo entre personagem - ficção - que lê personagens - e leitor, que se vê dentro da obra, não deveria ser possível, afinal, realidade pura não se mistura com a fictícia, mas, se isso ocorre, temos níveis ficcionais: ponte de metaficção; “esplêndido *Jogos infantis* que tão bem desvela a condição humana. Então, estava diante da escadaria de mármore que se bifurcava. Na dúvida, depois do primeiro lance, tomei a escada da direita. Subi-a, pé ante pé, e me dirigi ao devido lugar” (GONÇALVES, 2013, p. 147).

Nessa mistura de realidades do metaficcional, temos a figura metafórica enquanto discurso que se foca sobre a palavra, relacionando com a realidade exterior a linguagem. Desse modo, “La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desplegado por la *ficción*.”⁸ (RICOEUR, 1975, p. 14). O jogo metafórico reflete discursos de retórica do imaginário, apontando para semelhanças e dessemelhanças entre o real e o fictício, em que ocorre uma transmutação do cotidiano por meio da linguagem.

Podemos pensar então em ficção interna e externa à própria obra. Na metáfora da escada, como no conto *Nos degraus que se bifurcam*, seria ficção interna que parte da externa e/ou vai para a externa, isto é, nas narrativas dos contos *Continuidade dos*

⁸“a metáfora se apresenta como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolve o poder criativo da linguagem, preserva e desenvolve o poder *heurístico* desdobrado pela ficção” (RICOEUR, 1975, p. 14, tradução nossa).

parques e *Nos degraus que se bifurcam*, há a metáfora de ficção para ficção, ocorrendo a comunicação entre ficções, além do diálogo entre a estória da narrativa com outras artes, e do conto com ele mesmo, revelando seu procedimento criativo. Lembremo-nos também das dimensões labirínticas do conhecimento, no qual podemos apreender melhor a realidade por meio da ficção. A escada do holandês M. C. Escher nos remete ao mundo metaficcional labiríntico em que se encontram os movimentos propiciados pelas escadas.



A escada - M. C. Escher. Disponível em:
<<https://www.google.com.br/#q=escada+de+M.+C.+Escher%2C+holand%C3%AAs%2C+>>.
Acesso em: 16 jun. 2015. 12.28.00.

A mulher carregando uma cesta vem de algum lugar que a levou para outro. O objeto cesta parece ser o que a instiga a ir a outro lugar diferente do anterior. O homem tocando corneta não tem público para assisti-lo. Dois homens subindo as escadas, cada um em uma extremidade do plano pictórico, não nos dão a ideia do que pretendem fazer, eles usam a escada móvel em vez daquela já construída, arquitetada

para a finalidade que lhes justificaria a subida e/ou a descida. Esse modo de ação desses homens nos leva à tessitura da própria obra de arte que está sempre em processo construtivo, no sentido de que não parece estar pronta, mas não mais sofrerá a ação construtiva do criador. A obra de arte não diz o seu real significado, tendo suas escadas que dão caminho para várias direções. Por isso, as interpretações podem ser múltiplas e diferentes, mas com a preocupação de centrar-se na indicação daquilo que a arte aponta; por exemplo: a arte voltando-se para si mesma, pelo signo da bandeira do próprio objeto artístico.

Os passos e descompassos de uma arte são tecidos nos contos em análise com uma metáfora modulada muito intensificante. A escadaria, ao invés do signo escada, desloca-nos para os degraus, permeando seus reflexos que dialogam com o centrípeto e com o centrífugo. Escadarias servem para levar algo/alguém - personagem, obra e leitor - a algum lugar. Porém, este espaço-lugar (destino) pode ser estático ou movimentador.

No caso da obra gonçalveana, o movimento da narrativa preenche estórias que transcendem a aparência da situação em que se inscrevem os personagens, pois, Hortência não pode ser vista como hortência, simplesmente, como mulher nominada como flor ou árvore. Dessa forma, a ficção “que chama atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma - ou melhor, sobre os nossos conhecimento e desconhecimento da realidade” (BERNARDO, 2010, p. 46).

A metaficção visa à transgressão dos modelos canonizados, estabelecendo um jogo com a memória literária, isto é o mesmo que dizer: ela faz diálogo entre ficções. Mas, esse jogo metaficcional revelado numa obra é mais do que um simples movimento tautológico⁹ do discurso da Literatura. No caso da arte literária, o objeto usado - as palavras - é bem mais complexado/eclipsado¹⁰ que a simples troca de signos, num conto, por exemplo. “A metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”.¹¹

⁹Tautologia é o conjunto de palavras que expressam a mesma ideia.

¹⁰Eclipsado: termo usado por Gonçalves, em aulas expositivas (2014/2), referindo-se à obscuridade, ao encontro do dia com a noite, formando uma unidade do eclipse. Vocábulo que se encontra presente em sua obra em estudo *O mundo crepuscular de Hortência* (GONÇALVES, 2013, p. 22).

¹¹Gonçalves (2013) é mencionado pelo conjunto de palavras que expressam a mesma ideia.

¹¹Eclipsado: termo explicado na p. 42 desta pesquisa.

Vale mencionar também que a intertextualidade integra os processos ficcionais, mas a metaficção volta para a ficção de si mesma. A intertextualidade ficcional pode ser entendida como aquilo que um pintor faz em sua pintura (René Magritte) ou de como um escritor usa o mote de um quadro para tecer sua criação. A ficção abala e revela a perspectiva da realidade, mas constrói-se para desrealizá-la, por isso, não a descarta. Destarte, todo texto literário evoca uma realidade, para ser tratada sob a perspectiva que seu autor tem dessa realidade, procurando, de alguma forma, interferir nela, transfigurá-la.

Por conseguinte, surge a desconfiança da metaficção que abrange a realidade e o realismo, o autor e o leitor, de si mesma e de toda identidade. Ela tem como característica substancial à autoconsciência: voltando-se ao começo de sua narrativa, ela é levada ao fim dessa narrativa. Ao procurar definir sua própria identidade, ela deve sair de si para se encontrar novamente, vendo a si, mas é uma impossibilidade. A metaficção corre atrás de sua própria imagem: é a continuidade que o signo cortazeano “dos parques” nos remete a imaginar a ideia de prosseguimento do artístico narrativo, ou dos degraus bifurcantes. Nisso, temos a concavidade do conto que se explicita em sua condição de ficção.

A metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor ou entre o diretor e o expectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde o que é, obrigando o expectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato ‘verdadeiro’ (BERNARDO, 2010, p. 181).

Nesse enfoque, o narrador onisciente sabe tudo e atua como representação do escritor e do seu criador, mas quando o narrador se coloca no cenário também se torna ficção, fazendo seu leitor ser outra ficção. A ficção sempre dialoga com outros discursos, mostrando todos os seus alicerces, levantando muitas suspeitas sobre a realidade. A ficção “manifesta certa introversão, um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever”, mas vai muito mais além disso (HUTCHEON, 1991, p. 168). A ficção contemporânea atua problematizando a atividade da referência, porém, não nega o referente mesmo que seja bem definido. Os tipos de personagens - históricos e ficcionais - convivem no contexto artístico, apenas se sujeitando às regras combinatórias da ficção.

2.1 Universos Poéticos em Espelhos

Os universos poéticos vistos nos contos em análise refletem-se como espelhos uns nos outros, como também em outras obras de arte que os próprios objetos fragmentam em seu discurso narrativo. O universo do conto apresenta um caráter peculiar da noção de limite físico: “A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho, ao definir a forma fechada do conto” (CORTÁZAR, 1993, p. 228). Esta forma fechada já foi chamada por Cortázar de esferidade. O narrador dá uma noção de que poderia ser ele um dos personagens, com a narrativa trabalhada do interior para o exterior.

A obra de arte literária pode ser definida como um recorte ou fragmento da realidade, levando o leitor a se ver ali no discurso narrativo. A fixação de limites é bem determinada, centrando-se em algo que atua como uma explosão que se abre para uma realidade mais ampla que aparente a abrangência da câmara pela visão dinâmica que se acumula no clímax da obra. O contista limita a imagem ou o acontecimento escolhido para que seja tão significativo que valha por si mesmo, atuando como uma espécie de abertura que “projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido [...] no conto” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Dizer que o conto é fechado em si mesmo implica a pensar que sua tessitura se volta para si mesma, já que dentro de seu discurso narrativo pode haver o espelhamento de outras obras de arte ou de outros objetos artísticos. O conto *Nos degraus que se bifurcam* se espelha no conto cortazeano *Continuidade dos parques* pela profundidade de sentidos que um implica ao outro. O conto supõe uma limitação prévia, num recorte fragmentado de realidades, por isso, atua como a explosão de sentidos por sua visão dinâmica que transcende o campo abrangido do conteúdo da narrativa. Aí, temos a composição do conto, isto é, universos artísticos que podem ser espelhados um no outro, porém cada narrativa curta se mantém em si mesma.

O espelho tem a função de reforçar a imagem do todo como um sintagma fechado em si mesmo que subordina, ao mesmo tempo, produção e recepção. Tudo está resolvido, nada existe além daquela dimensão: o universo palpável que tudo revela e tudo subjuga à sua identificação como parte de um todo (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 116).

Outros exemplos desses reflexos em espelhos podem ser vistos nos signos que a tessitura textual do conto de Gonçalves traz: quadros de René Magritte, quadro de Rafael, pintor neoplástico holandês Piet Mondrian, retratos coletivos de Rembrandt, expressionismo doido de Van Gogh, pintores holandeses e flamengos, Pieter Brueghel, quadros de Vermeer, o artista e teórico Marcel Proust, por exemplo. Além destes, os objetos deste estudo engendram seu discurso narrativo a partir da visão imagética de outras artes: “os quatro homens de preto” remetem ao filme *Homens de preto*, a menção: “Izolda da peça de Wagner”, que revela o teatro e a música que se integra à ópera do teatro de Wagner, apresentando-se com uma dissolução repentina durante sua execução, o ouvinte sempre espera por tal dissolução que ocorre em sua apresentação musical, mas não sabe quando ela ocorrerá.

As narrativas curtas de Gonçalves fazem aberturas para sugerir ao leitor outras obras, fazendo dissolução de linguagens entre a estória e os signos que evocam outras artes, outros autores. A arte pictórica tem a condição da linguagem sem a intensidade das interferências da convenção. Na pintura, na escultura, na música, a arte se exhibe não dizendo coisa alguma, entretanto, na arte literária, cujo objeto é a palavra, o vazio expresso pela sua crítica preenche e cobre o mais completamente com sua linguagem aquilo que não fora dito na narrativa, mas se encontra lá no invólucro artístico. Podemos ler uma arte tendo como seu o objeto o signo verbal ou o ícone como nas artes plásticas, porém, apesar de pertencerem a sistemas semióticos distintos, seus sentidos podem estar contidos ou espelhados uma na outra, permitindo-nos fazer associações com sentidos imbricados, com isso as significações tornam-se mais amplas.

Assim, vemos espelhos entre os contos em análise com outras formas de arte: música, teatro, cinema, entre outros. Unindo universos poéticos, os contos de Gonçalves (2013) expressam o modo de viver a coisa, de viver a vida no processo de sua consecução. Para Cortázar (1993, p. 167), o sentido da vida é semelhante às interrupções da visão, “as pálpebras interrompem a visão que seu consciente decidiu entender como permanente”. A imagem na obra de arte literária vista pela imaginação do leitor dá-lhe a sensação de consecução ou de permanência: objeto visto é objeto sentido, portanto, imaginado pela sensação que o receptor sentiu.

A arte é feita para dar a sensação da coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento da arte é o procedimento da representação insólita das coisas, é o procedimento da forma confusa que

aumenta a dificuldade e a duração da percepção, porque em arte o processo de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado (CHKLÓVSKI *apud* FERRARA, 2009, p. 34).

Esse prolongamento é próprio do discurso narrativo poético que se entranha no pensamento do leitor, dando testemunho do estranhamento encontrado na obra de arte, no gênero narrativo em estudo. Este, pelo seu objeto que é a palavra, tem seu discurso tecido fazendo artes se fundirem no reino de suas palavras. Nesse entrecruzamento de artes, a partir da tessitura textual, leitores se veem presentes na obra, porque o escritor teceu a aparente consciência da obra que transcende os acontecimentos cotidianos narrados adentrando no ser individual e coletivo. Por isso, os contos breves

são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico [...] em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a (CORTÁZAR, 1993, p. 230).

Desta feita, mesmo que uma obra de arte tenha sido feita pela inspiração que seu criador teve de alguém, ela não é produto do individualizado ou mesmo do coletivo, pois volta-se para si mesma. Portanto, vemos que arte literária e criador se misturam, mas mantendo-se separadamente, isto é, alguma coisa da vida do autor pode ser vista em sua obra literária, mas de uma forma como a de qualquer outra pessoa, pois, nela, está contida a similaridade precípua e cotidiana do ser humano, isto é, ocorrem os espelhos humanos em uma obra de arte.

Destarte, Cortázar (1993) expõe que viver e escrever se aproximam intimamente. O artista vive escrevendo para dissimular sua participação parcial na obra em sua circunstância, para se revelar de modo alheio a si mesmo, enquanto demiurgo, como se a obra de arte tivesse nascido por si, em si e até de si mesma, com a mediação do demiurgo, mas sem sua presença manifestada: escrever é repelir criaturas invasoras. Escreve convidando outros a exercitarem sua percepção, a procurem e a olharem o universo artístico ficcionalizado.

para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o 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. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já é 'passado' não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Esse modo de ser da arte a coloca no movimento de voltar-se para si mesma, na sua atemporalidade. A vida da obra de arte literária vai além da visão dos acontecimentos, permeando o reconhecimento do que é concreto ao abstrato. As palavras são tecidas de maneira a invocar imagens que tornam sua significação mais próxima de nossa compreensão para criar uma percepção ou visão particular do objeto. Na erotização da arte, isto é, naquilo que nos faz desejá-la, a aproximarmos dela, tomar gosto por ela, observando suas funções de ser simplesmente obra de arte, vemos sua captação de espelhamentos que refletem o desenvolvimento parcial e, ao mesmo tempo, cumulativo que seu discurso narrativo projeta.

Na narrativa curta de Gonçalves, o espelho da imagem de cada conto, trazido pelos acontecimentos da narrativa, é tecido pelo contista de forma que seja tão significativo que mesmo ao lermos apenas um fragmento de seu signo, como: Hortência, Luzia e o Eu que se encontra nos degraus bifurcantes de um episódio bancário, será suficiente para termos a visão do todo da composição da obra. Assim, cada signo é escolhido de modo que valha por si mesmo e pelo espelhamento do conto, atuando como espécie de abertura que projeta à sensibilidade da narrativa. O que se apreende no conto, portanto, bem como nas outras artes, é que a seleção do signo significativo implica na delimitação da imagem ou do acontecimento da obra, isto é, o signo é espelho da significação do tempo, do espaço e dos fatos do discurso narrativo. Afinal, o contista sabe

que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para acima ou para baixo do espaço literário. E isto [...] parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa 'abertura' [...] o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Mas, é somente o signo escolhido como um espelho que refletiria essa significação delimitativa da obra ou de sua abertura? Pelo fragmento acima, a resposta a esta indagação não se refere somente ao signo que, em uníssono, delimita a abertura de significação da obra de arte, pois a tessitura narrativa é trabalhada com

um material que forma o conjunto das palavras do discurso narrativo que completa o todo significativo do conto. Ao quebrar seus próprios limites, o conto se faz por inteiro significativo.

Nele, ocorre uma explosão de energia snica, espiritual, que traz iluminação  obra de arte de forma brusca, indo bem além da pequena e, às vezes, msера história que conta. Pode-se falar então em significância que provoca ou incita no leitor uma ruptura do seu cotidiano, que se relaciona com a intensidade e a tensão, referentes ao tema, ao seu tratamento literário e  técnica usada para o seu desenvolvimento ou sua criação. Fazendo uma comparação mais complexa do conto com o teatro, por exemplo, vemos que este

não vai além da exploração da pessoa, e o território de sua complexa ação no tempo e no espaço lhe está vedado por razões de obrigação esttica [...] o conto fica restrito à sua básica exigência estrutural somente capaz de realizar-se com um tema e uma matéria previamente adequados a essa regra urea que lhe d beleza e perfeição. [...] [Mas,] Todo conto e toda obra de teatro implicam um sacrifício (CORTÁZAR, 1993, p. 68).

Tal sacrifício pode ser descrito assim: toda a construção do texto incorpora no seu interior a exterioridade, num movimento de dentro para fora, do centrípeto para o centrífugo, centrando-se num conflito dramático muito similar ou comparativo  arte teatral, em que o olhar e os gestos produzem sentidos da vida ficcional para a real, numa forma de atração. A vida olhada, assistida, como numa peça de teatro em que as cenas-imagens acontecem em tempo real, é o flui no discurso narrativo: no conto *O mundo crepuscular de Hortência*, o personagem-narrador olha a vida "alheia", invadindo-a para contar a estória. Essa visibilidade do eu para outra parte de distâncias fabricadas ou construídas induz o leitor, num primeiro momento, a olhar apenas pelas frestas do portão de cedro o movimento do personagem Hortência.

Hortência morava do outro lado da rua. Da minha janela eu me defrontava com a frente de sua casa. Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro feito para presos ou para alucinados por ele não se via, durante o dia, entrar ou sair quem quer que fosse, a não ser Hortência para cuidar do jardim, aguando a grama ou aparando pequenos arbustos e rvores (GONÇALVES, 2013, p. 20).

O narrador assiste ao personagem no entre, da janela, pelo portão de madeira. Ele insinua não saber sobre a vida do personagem, quando diz: "Hortência havia

desaparecido na esfera do tempo [...]. Sempre quis de seu paradeiro [...] ninguém sabia de sua origem” (GONÇALVES, 2013, p. 20). Mas, ele tudo sabe, assistindo-a pelas frestas da metáfora da prisão ou do emolduramento da estória: narrador se faz personagem, olhando o aquém e o além do portão, isto é, ele vê além da aparência do discurso literário ou da estória. Ao mesmo tempo em que o narrador indaga por onde anda Hortência, ele revela a conhecer bem, quando afirma: “aquela altiva mulher que só tinha olhos para seu jardim”¹².

Nesse tecido, Hortência é uma desculpa, um pretexto, para a constituição do procedimento criativo. A visão do narrador capta os movimentos dos personagens. Nós, leitores, que olhamos através da leitura a tais movimentos, vemos o signo numa artificialidade similar à própria arte, já que esta não é fruto de mera fonte psicológica. Esse processo criativo permeia os momentos de elaboração da obra. “A obra de arte é um objeto acabado ao qual se deu forma, e se inventou, que não é só artística, mas artificial no melhor sentido da palavra; e isto porque não é, nem pode ser, uma projeção da experiência psicológica” (EIKHENBAUM, 1971, p. 240).

Pela questão de ver a arte como acabada, pensamos em sua criação, quando não pode ser mais trabalhada pelo autor, seguindo seu próprio caminho. A arte é pensada por imagens, sendo estas de dois tipos. Há aquela como um meio prático de pensar ou de agrupar os objetos e a imagem poética que reflete o meio que reforça a impressão, serve de viés para criar uma impressão máxima. Nesta, temos a metáfora e naquela a metonímia. A imagem poética tem “[...] a imagem-pensamento, da qual um exemplo é dado pela mocinha que chama a bola de ‘pequena melancia’ [...]. A imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem prosaica é um meio de abstração” (CHKLOVSKI, 1971, p. 42).

Na narração, encontramos os modelos de narração objetiva, em que o autor sabe até os pensamentos dos personagens, e de narração subjetiva, pela qual seguimos a narrativa pelos olhos do narrador ou do conhecedor dos fatos que os envolvem. O narrador dá uma tarefa ao herói/personagem, sendo os motivos que caracterizam o desenvolvimento da ação chamada intriga. Em *O mundo crepuscular de Hortência*, mulher-árvore ou árvore-mulher pareciam conviver harmonicamente: “Quantas vezes vi Hortência em comunhão com essa árvore. Do alto de minha janela,

¹²(*Idem, ibidem*, p. 20).

o que se via era uma conjunção tão harmônica que parecia um só ser, como fora uma mulher-árvore ou uma árvore-mulher” (GONÇALVES, 2013, p. 23).

A característica de um personagem refere-se aos motivos que estão ligados de forma indissolúvel - psique e caráter, este se pode dar de forma direta ou indireta. A direta é quando tomamos tal conhecimento pelo autor, personagens ou autodescrição, e indireta pelos atos ou condutas do herói; nome próprio de um herói. O gênero tem traços que são os procedimentos organizados na composição da obra, tais traços dominam os outros procedimentos que se fazem necessários na criação do conjunto artístico. O gênero tornar-se enriquecido com as novas obras que se unem a ele, que já existe.

Portanto, as narrativas curtas em análise formam universos poéticos em espelhos, refletem aquilo que é inerente de cada uma em si mesma. Contudo, na tessitura de seu discurso narrativo, as palavras são plurissignificativas, pulverizando os signos a aludir sentidos de outras artes, quando trazem à baila discursiva a arte pictórica, a música, o cinema, o teatro, a arquitetura, a escultura, com suas imagens que se unem à arte literária como se dela fizesse parte. Os signos que evocam outras esferas artísticas dançam, espelhando o Outro na arte em si.

2.2 Autoconsciência Poética: Equivalências Diegéticas e Homológicas

Para Gérard Genette (1972), narrativa pode ser vista como sucessão de acontecimentos constituidores de um objeto do discurso, sendo a análise da narrativa o estudo do conjunto de ações consideradas nelas mesmas para os acontecimentos ou segmentos diegéticos. Estes se referem às dimensões ficcionais da narrativa, pois a diegese, uma vez criada, ultrapassa o autor, tendo existência em si, retratando a própria realidade ficcional da narrativa à parte daquilo que é real para quem está lendo-a. Assim, ocorre a autoconsciência poética com suas equivalências, a partir da instauração dos signos no discurso narrativo.

A diegese também se faz num tempo e num espaço que se referem àqueles existentes dentro da trama com suas composições poéticas delimitadas pelo narrador. Dessa forma, segundo Maurice-Jean Lefebvre (1980, p. 167), narração e diegese são “dois significantes conjuntos e cúmplices que tentam, unidos, reatualizar a nossa experiência do mundo, vivida simultaneamente na sua totalidade e na sua essencialidade”. O criador literário constrói seus personagens pelo viés de suas

próprias experiências, narrando histórias do cotidiano de qualquer pessoa. Por isso, a história da narrativa não é fruto de mera experiência psicológica do narrador. Por sua atitude e estilo autodiegéticos, advindos pelo modo como tal narrador tece a estrutura da narrativa e como ele organiza os elementos narrativos encontrados na arte, sua voz narradora provoca e atrai o leitor.

Dentre os elementos da narrativa, encontramos sua manifestação autodiegética em primeira pessoa, mas não por obrigatoriedade, as incidências que respeitam a ordenação do tempo, entre outras. Quando o narrador autodiegético tece o seu discurso narrativo, ele tende a subordinar tal temporalidade dos acontecimentos enunciados a uma centralidade, isto é, a aventura do ser personagem-herói com o ser narrador se configura duplamente num mesmo tempo, atraindo o leitor desatento para a superficialidade de que estão em espacialidade diferentes. Entretanto, a voz narradora conhece o interior e o exterior dos personagens sugestivamente, como percebemos no fragmento seguinte:

Sua expressão era de alumbramento diante de uma possível descoberta do maravilhoso. [...] Seus olhos eram a própria expressão do encantado e se fixavam para além de algum referente do mundo. Sempre quis saber de seu paradeiro. Por onde andaria aquela altiva mulher que só tinha olhos para o seu jardim? [...]. Segundo nos relataram outras vozes da mesma rua, ela não resistiu à intervenção dos homens de preto. Ela simplesmente aceitou e foi levada por eles. [...]. Sua altivez contraria tais afirmações. [...] alta, esguia, cabelos longos pela manhã, mas presos em coque no cair da tarde, tom de infinitude na fisionomia e nos olhos impossibilitava a revelação da idade. [...] Seus olhos eram evasivos e estavam sempre olhando para o imponderável. E aí estava seu poder (GONÇALVES, 2013, p. 20-21).

Pelo exposto, vemos que ao mesmo tempo em que o narrador diz não saber sobre o paradeiro de Hortência, ele revela conhecer sua essência, quando diz “aquela mulher altiva, que só tinha olhos para o seu jardim”. Pela indagação, há pistas da autodiegese poética, ele conhece o exterior dos acontecimentos, o esteriótipo, bem como o interior ou personalidade do personagem, e faz um jogo discursivo pelo viés autodiegético. A voz narradora traz ao tecido textual a presença de personagens vizinhos, dizendo ser eles que sabem dos acontecimentos, narrando episódios revelados por outras vozes, mas, depois, ele modula as informações narradas, mediante o recurso que, ao mesmo, é interrogativo e revelador da autodiegese narradora, revelando parte da substancialidade do ser, quando diz, por exemplo, que a altivez de Hortência não permitiria que ela se deixasse ser levada por outros.

Nessa perspectiva, também podemos considerar o narrador como heterodiegético quando se polariza do universo diegético, instituindo-se uma atitude demiúrgica na relação entre si e a estória que conta. Pelo um princípio irredutível, ele se faz uma autoridade que não se põe em causa, narrando sempre em terceira pessoa. É subjetivo, e protege seu personagem pelos princípios que o regem, adotados pela própria voz narradora. Vejamos o fragmento:

Assim deveria nascer: dona de seu destino, sem que nada pudesse alterá-lo. Luzia engendra o seu retrato com os que estão sendo produzidos. São muitas cores de combinação complexa e muitos fios [...]. Os olhos que prospectam a sorte de Luzia formam muitos desenhos. Evocadas pela linguagem, de dentro para dentro das instâncias do signo, as Parcas não mediram esforços e passaram a trabalhar a produção das criaturas. Cada uma com seu poder e função determinados, teciam com precisão os três destinos de Luzia (GONÇALVES, 2013, p. 25).

Nessas considerações, o narrador heterodiegético revela a autoridade da obra de arte. O personagem simboliza a própria obra, que deve seguir seu destino como dona de si, afinal, depois de criada não pode mais ser alterada e só se volta para si mesma. Os procedimentos usados para sua construção permitem essa autoridade acontecer, pois cada palavra se assemelha a um fio que é tecido com precisão, de modo a não ser mais alterado, nem pelo autor, porque este pode ser visto em sua obra, mas a ela não se vincula, nem pelo leitor, independentemente de seu tempo e espaço vivido.

Já o narrador homodiegético usa informações experienciadas pela sua própria diegese para tecer a estória na narrativa. Ele se faz participante da estória que conta como uma figura que pode tomar a posição de simples testemunha imparcial dos fatos narrados ou se posicionar como personagem solidária com aquela principal. Mas também sua análise discursiva valoriza a configuração do protagonista pela observação testemunhal e exterior. Além disso, o narrador pode instituir confronto entre personagens, mantendo-se numa relação de proximidade interrompida: interpessoal e impessoal entre o embate de personagens no discurso narrativo.

A última vez que vi Hortência [...]. Segundo nos relataram outras vozes da mesma rua [...]. Jamais me olhou diretamente. Seus olhos eram evasivos [...] iam aparando os galhos antes de exterminá-los. Depois, com movimentos ininterruptos e fortes, de maneira impiedosa e com o afiado facão em riste foi sacrificando a bela árvore (GONÇALVES, 2013, p. 20, 21, 23).

Desse modo, narrador homodiegético se coloca participante daquilo que narra, sendo também como testemunha imparcial quando diz saber os fatos por outros, ou quando sabe apenas por observações. Quanto à relação interpessoal da voz narradora, percebemos quando aparece o confronto entre o personagem Hortência e a árvore, em que ocorre o sacrifício da árvore como sendo a própria Hortência.

Assim, temos narrador autodiegético que narra a estória por meio de suas próprias experiências, fazendo-se personagem, narrando-a em primeira pessoa, manipulando os acontecimentos, em que também as questões se subordinam a uma questão central. O heterodiegético se estrutura na narrativa com polaridades de força entre narrador e mundo ficcional, adotando uma posição demiúrgica na estória que conta em terceira pessoa, sendo subjetivo. Por fim, o homodiegético leva para a narração sua própria experiência, mas participa da estória como testemunha sem parcialidade ou como personagem solidário do personagem principal, contudo, valoriza o protagonista com observações testemunhal e exterior. Portanto, a diegese permeia a dimensão ficcional da narrativa, colocando narrador no entre e no intertextual do universo ficcional.

A diegese confunde-se com os sentidos que transmite, e, ao mesmo tempo, distingue-se deles. Por isso constitui um discurso. Todo o elemento da diegese é considerado como real (dessa realidade fictícia que definimos), mas também como um *signo*, um *símbolo* ou um *indício*. A razão está em que esses elementos formam um *sistema* dotado, por hipótese, duma certa completude. Cada um deles reenvia necessariamente a todos os outros. Na vida quotidiana, o acontecimento é essencialmente contingente: é um <estar aí> que não tem sentido verdadeiro; ou então, se o tem, não retenho desse sentido senão o que pode ser útil ao meu conhecimento ou à minha acção (LEFEBVE, 1980, p. 191-192, grifos do autor).

Diante do exposto, vemos que a partir da realidade cotidiana, a narrativa curta ficcional tem como modo único o indicativo narrar fatos, selecionando e combinando elementos sógnicos que significam mais que tais acontecimentos, mas a narrativa “não nos dá toda a realidade, indica-no-la. Força-nos a inventá-la. Ou antes, força a que nos representemos uma realidade fictícia, da qual o conteúdo e os limites nunca são exactamente definidos nem fixados”¹³. As duas modalidades primordiais que regulam a informação narrativa são a distância e a percepção. A distância refere-se ao que separa a obra de arte do narrador e do leitor. A percepção se dá quanto à amplitude

¹³(LEFEBVE, 1980, p. 211).

da posição do leitor em relação a algum obstáculo contido em tal obra. Na narrativa de acontecimentos, ocorre a transcrição daquilo que é não verbal para o verbal, isto é, aquilo considerado como ilusão é aderido pela voz do narrador e trazido para o imaginário do leitor, fazendo parte da arte literária conforme o gênero e a estilização discursiva adotados pelo narrador.

O discurso estilizado é a forma extrema da mimese de discurso, em que o autor imita a sua personagem não somente no tecido dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do *pastiche*, sempre um pouco mais idiolectal que o texto autêntico, como a imitação é sempre uma paródia por acumulação e acentuação de traços específicos (GENETTE, 1972, p. 182).

Dessa forma, o narrador tece o discurso estilizado, acumulando nele seu estilo com traços específicos, ou seja, a voz narradora imita personagens, fazendo-se personagem ao se inserir no tecido textual, para constituí-lo sem sua obra de arte. Contudo, a arte personificada, por meio do signo verbal, promove a desapareição ou ligação do autor com sua arte, ocorrendo de forma simbólica sua morte, abolindo-se em seu próprio discurso:

vi Hortência ela dançava a dança do ventre à volta do nada. A bem da verdade, ela dançava no intervalo vazio do entre. No *nothing*. [...] Para arrancá-la, a mulher de preto, valeu-se da escavadeira. Feito o trabalho, ela começou a dançar. Dançava em volta da ausência da árvore (GONÇALVES, 2013, p. 20, 23).

Nessa composição de linguagem artística, a obra de arte se esvai de seu criador, e segue seu destino como arte literária. Desse modo, as formas discursivas gonçalveanas colocam o leitor no jogo sedutor do entre e do inter, com seus negaceios expressivos da estória do personagem cheios de mistérios escondidos ou não desvendados. Isto posto, adentramos nas relações homológicas que a mobilidade dos contos de Gonçalves nos permitem com consciência crítica mergulhar.

A mobilidade nos faz aproximarmos de uma consciência transcendente para a análise da arte, que se mantém intacta em sua certeza, no que diz respeito a nossa condição de seres diferenciados uns dos outros, com sensibilidade e racionalidade, e de uma consciência imóvel perante as coisas que nos cercam, já que tal imobilidade nos impõe à certeza de que essas coisas são sempre elas mesmas. A imobilidade e a mobilidade se inter-relacionam em nosso pensamento. Esta emerge a partir do

momento em que passamos a obedecer a procedimentos distintos inter-relacionados responsáveis pela construção da imagem que torna ímpar um objeto já conhecido.

Essa construção pode ocorrer por contiguidade/proximidade, similaridade, que se refere aos fundamentos internos e abstratos às comparativas compreendidas pela metáfora que arquiteta a obra, ou por relações sobrepostas de ambas. Nestes procedimentos postos, podemos estudar as questões analógicas, homológicas e associativas. Para uma interpretação da arte literária se dar de forma mais fecunda¹⁴, torna-se necessário fazermos homologias, colocando o estudo da analogia como inicial e o da homologia, por essência, como mais aprofundado, usado para uma verificação textual ulterior. Dessa forma, ao observarmos a arte por analogia, podemos fazer comparações entre artes, servindo-nos como princípio básico para as abordagens críticas mais profundas, além de considerar que a relação sintagmática tem projeção para a paradigmática, conforme Todorov:

a narrativa representa a projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas. Descobre-se pois no conjunto da narrativa uma dependência entre certos elementos, e procura-se encontrá-la na sucessão. Esta dependência é, na maior parte dos casos, uma 'homologia' (TODOROV, 1972, p. 218).

A homologia torna-se a fecundidade analítica que se faz evidentemente necessária porque as analogias simplistas ou de primeiro momento são desinteressantes, pois consistem em demonstração óbvia sobre os próprios objetos, ícones ou signos da narrativa como, por exemplo, temas de obras. Entretanto, esses traços básicos ou fundamentais servem para a perquirição mais sutil, complexa e instigante quanto aos aspectos fecundos da obra. Contudo, os signos ou os símbolos sendo analisados por analogia e, conseqüentemente, por homologia apresentam-nos a presentificação do sentimento poético, ou seja, põem-nos diante da realidade estética, além de identificar diversas representações.

A presentificação é o campo do poder do poético, no qual se confluem o discurso das palavras, que é a narração, e o discurso da coisa ou do objeto, que é a diegese. Ambos sugerindo aproximar o leitor da poética da obra, que evidencia a estética, provocando-o a levantar interrogações que o faz trilhar uma tal vagacidade

¹⁴Para se ter uma análise mais fecunda, Gonçalves (1997) dispõe em seu texto *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas* sobre os estudos de Jakobson (Ensaio de Linguística Geral, 1963) e os de Eco (Obra Aberta).

do plano estético que parece cercear a realidade que, por ora, também parece com a esfera imaginária ou fictícia dos acontecimentos da arte. Sobre o encontro da presentificação do mundo e do poético, Lefebve nos expõe que a diegese

é já uma realidade estética e, por outro, forma em si mesma uma nova linguagem, ou discurso. Existe uma presentificação da diegese pela narração, mas também uma presentificação do mundo através da diegese. Nisto, igualmente, o mecanismo da narrativa encontra-se com o do discurso poético (LEFEBVE, 1980, p. 189).

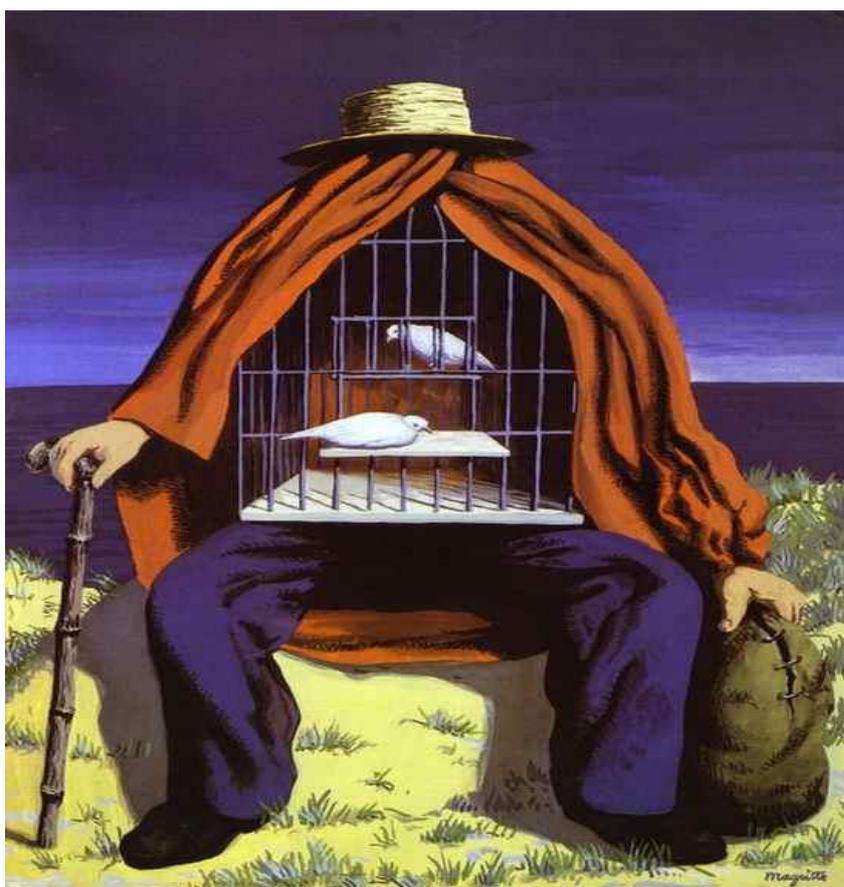
Desse modo, o discurso da narrativa literária que conta sua história representa uma realidade que converge para o campo da poética, fazendo com que o leitor viva o ser próprio da arte, pois participa dos questionamentos que ela sugere a qualquer ser humano, saindo de uma interpretação moral, psicológica, sociológica, entre outras, para se fixar nas exposições da poética ou da literariedade.

Ao detectar modelos estruturais da obra de arte com mais fecundidade, pode-se buscar equivalências homológicas entre obras de arte distintas. Essa busca homológica de sistemas distintos artísticos significa verificar as possíveis correspondências entre seus procedimentos criativos de uma obra com outra, analisando suas diferenças e suas equivalências. A começar pelos modos de se operacionalizar os recursos oferecidos a cada um dos meios expressivos de cada objeto de arte como, por exemplo, as possibilidades de analogias fecundas que nos conduzem a homologias de estrutura dos objetos palavra e pintura, este contém signos naturais e aqueles artificiais.

Desta feita, segundo Gonçalves (1997), por uma questão homológica, a arte literária faz diálogos contínuos com a arte pictórica de uma forma muito correspondente e osmótica. O quadro da arte chama atenção em si mesmo, de um objeto para o próprio objeto, numa transição para a função estética. O referente do objeto se desloca para si próprio, alcançando a articulação de linguagens com sua forma, cor, proporção, montagem. Quando um objeto artístico alcança uma esfera de ser um objeto antiestético ou de um estético suspeito, ocorre a transformação da função estética para a metalinguística. Já a arte literária parece responder ao que a pictórica parece indagar, isto é, a obra pictórica se liga à literária, sugestivamente, pela profundidade que cada uma carrega em si, podendo ser assim vistas pela homologia. Vejamos as comparações homológicas que Gonçalves faz na tessitura do conto Hortência:

formando um conjunto de tons plúmbeos e ao mesmo tempo o tom rubro que sugeria, nos dias menos claros, aquela atmosfera de certos contos de Edgar A. Poe. [...]. A imagem em si provocava estranhamento como nos quadros de René Magritte. Por isso causava incômodo vê-la agora com aquele facão, vestida de preto, exterminar a árvore (GONÇALVES, 2013, p. 21).

Pelo fragmento, vemos o criador comparar homologicamente os tons de Hortência mulher e de hortência ora flor, ora árvore, aos contos de Poe, não se refere a qual deles, mas abrange a sua tessitura composicional que abarca a atmosfera rubra, escura, isto é, a opacidade da narrativa poeana. No outro trecho do conto *O mundo crepuscular de Hortência*, destacamos a homologia feita da provocação de estranhamento que sua obra traz com a arte pictórica de Magritte. Este tem como referencial artístico o estranhamento em suas criações, e como exemplificação consideramos o quadro *O terapeuta*.



O terapeuta - René Magritte. Disponível em:
<https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=o+terapeuta+ren%C3%A9+magritte>.
Acesso em: 15 set. 2014. 15.10.00.

Nesta arte pictórica, que se apresenta com uma técnica de cores fortes e contrastantes, o claro, criado de dentro para fora da obra, ilumina partes dos ícones que compõem a pintura, num contraste com plano de fundo, que tem um degradê de claridade azulada, esmaecida como numa neblina chuvosa ou de transposição do amanhecer ou do entardecer. O escuro está muito mais caracterizado pelas sombras criadas pelos próprios ícones que pela escolha de tons que perpassam o sombrio em si. Seus símbolos são retóricos, com signos icônicos complexamente sincretizados de forma a se voltar para si mesmo, não parecendo nem com um ser humano, nem com qualquer outro ser conhecido na realidade, mas bem vivo em seu universo artístico, semelhante ao mundo ficcional de Hortência.

Com uma imagem de símbolos do Surrealismo, a pintura impactante de *O terapeuta* permite ao leitor fazer homologia dos sentimentos complexos da condição humana esboçada na pintura com as atitudes de Hortência. A imagem pictórica pode agregar a interpretação do analista a partir de sua estética da mesma forma que a imagem de Hortência árvore-mulher. *O terapeuta* é aquele que está sempre ali, como se fosse um psicólogo pronto a ouvir os traumas e dificuldades da vida dos outros, esquecendo-se de seus próprios desafios, mostrando-se ao paciente como um ser paciente. Hortência também se encontra sempre lá nos seus entremuros, ora dentro de sua casa, ora no seu jardim. Como vemos no fragmento:

Hortência morava do outro lado da rua. Da minha janela eu me defrontava com a frente de sua casa. Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro [...] por ele não se via, durante o dia, entrar ou sair quem quer que fosse [...] ela desaparecia para o interior dos muros. Durante muito tempo criava-se um silêncio profundo que parecia recender ao jardim verdejante (GONÇALVES, 2013, p. 20, 21, 22).

Diante dessas ações de Hortência, que circundam sua própria esfera de viver dentro de uma muralha quase que impenetrável, sendo vista apenas pelas frestas do portão de cedro, símbolo da eternidade, sincronizamos seus passos e compassos com os do *O terapeuta*. Ambas as artes nos trazem questões homológicas, se analisadas com profundidade. Dessa forma, num outro viés interpretativo, a pintura de Magritte traz o bastão de madeira que pode ser interpretado como o indicador de direção, direção da obra para ela própria. Ela está ali, representando o seu aqui e agora, sua eternidade, assim como sugere o signo “cedro” presente na narrativa de Gonçalves.

Portanto, a obra de Magritte e a de Gonçalves correspondem à condição humana, vista sob diferentes perspectivas, mas uniformizadas pela homologia. Tanto a figura que lembra parte de um homem quanto à flor ou árvore-mulher que nos lembra ser parte de uma mulher são representações da tessitura artística. Cada obra se mostra dinâmica, seu *dasein* muda de acordo com seus leitores, mas ela permanece sendo o que é: atemporal, a-histórica, isto é, cada qual é arte.

A iconização da obra pictórica e a sígnica da narrativa curta em análises remetem o olhar crítico à gaiola e aos portões feitos para presos no mundo de Hortência. A gaiola está para os membros superiores da mesma forma que os portões, já que é pelo olhar que o narrador os mencionam em *O mundo crepuscular de Hortência*. Os olhos são membros do corpo humano que têm maior flexibilidade de movimentos, por meio deles se pode ver o que está perceptível apenas pelo viés da homologia.

Na pintura, a gaiola simboliza a prisão dessa flexão do homem, mas os pombos, um no lugar do coração, lado esquerdo do peito, e o outro pronto a alcançar voo com apenas um erguer de asas, devolvem ao artista a possibilidade da dinâmica de sua criação artística. Hortência não tem asas de pássaros, mas usa seus instrumentos para cavar sua liberdade. Ambas as artes são livres para ser o que são, isto é, obras de arte, uma alcança sua liberdade de ser pelo ar, a outra pela terra.

A arte literária de Gonçalves, pelo jogo das palavras, instaura determinações homológicas por meio de uma figura que expresse seus sentidos. Não é à toa que os contos em análise nos remetem para alguma pintura, mas isso não quer dizer que o autor contido ali como signo seja a homológica metáfora que procuramos buscar com profundidade. A obra gonçalveana nos mostra esse engendramento de um artista, da mesma área ou não, que nos faz compreender um pouco mais do outro numa relação de reciprocidade.

Isso se trata do que chamamos de autoconsciência poética: manifestação do poético que enseja no mesmo resultado que é a composição metafórica, em que cada artista privilegia as instâncias sensoriais e abstratas de sua criação. Portanto, artistas que pertencem a universos distintos acabam se aproximando uns dos outros por íntimas relações intersemióticas, que mantêm a essência de sua própria arte.

‘Conhece-te a ti mesmo’, que, de modo muito particular, passou a reger uma das vertentes da modernidade, nisso residindo um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada

artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho. Entretanto, na síntese desse paradoxo encontra-se a resposta para tal fenômeno: a questão dos limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão. Mais do que a questão dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos. Nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de linha assintótica entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações [dos planos de conteúdo] cada vez mais instigantes [...] (GONÇAVES, 1997, p. 59).

Nesse enfoque de linha assintótica, que é aquela que se aproxima uma da outra de forma indefinidamente próxima, mas uma não toca a outra; na narrativa, podem ser comparados níveis de distância da diferença entre as relações estabelecidas por uns e por outros no que se refere a tal narrativa ou desta com outras artes.

Dessa forma, pelas equivalências diegéticas e homológicas, a voz narradora conta a estória, permeando outras artes, seja de narrativas, seja de pinturas, seja de qualquer outro universo artístico. Pelo objeto literário que é a palavra, as narrativas curtas de Gonçalves trazem à baila textual outras artes, construindo equivalências homológicas pelo seu tecido discursivo.

2.2.1 Busca poética homológica: *recherche*

Na obra de arte literária, encontramos a busca - *recherche* - que significa uma profundidade que ela revela à medida que trilhamos seus caminhos ou destinos, ora a obra se aproxima de nós, ora dela mesma, ora de outras artes. A arte se aproxima mais de si mesma à medida que a desvencilhamos de seu criador. Este tem a aparência das palavras que se abrem e se fecham sob o prisma da obscuridade. Arte está voltada para o fundo elementar, para a profundidade e sombra do elemento em que todas as artes se fazem surgir pelo evento unívoco da obra. Tem-se o espaço da obra que é sua obscuridade e seu distanciamento. Ela vive exilada, sua obscuridade não a deixa conviver com ninguém. Podemos perceber tal exilamento e obscuridade no trecho:

ela dançava no intervalo vazio do entre [...]. Já muito Hortência não conversava com ninguém e ninguém sabia de sua origem. [...] Hortência morava do outro lado da rua. Da minha janela eu me defrontava com a frente de sua casa. Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro feito para presos ou para alucinados (GONÇALVES, 2013, p. 20).

Pelo fragmento, vemos que Hortência, signo usado como símbolo pretexto da estória para a revelação da própria obra em seu “intervalo vazio”, vive no isolamento de uma casa cercada por uma muralha e um portão, que o narrador deu como função de ser feito para presos, para alucinados. O personagem não conversava com ninguém, vivia para si mesmo, voltava-se para o seu próprio ser, dançando no intervalo do entre. Ora! O signo intervalo já nos dá a percepção daquilo que é vazio, pois pode ser o vácuo entre dois segmentos opostos, mas, a voz narradora vai além desse ponto perceptivo, expondo-nos que o movimento artístico se dá no intervalo vazio, para mostrar a essencialidade da obra.

Sua substancialidade é o risco da linguagem, o ser pela palavra de ausência, sendo dissimulada para emergir em sua aparência que nada revela, vista apenas como posição instável, e pela sua negação que faz excesso da afirmação. O fundo pode ser ausência de fundamento de um vazio sem importância como também a base do fundamento dado, fazendo um entrelaçamento do que é com o que não é, em dupla metafórica como essência. Com isso, a obra ultrapassa a compreensão singular, plasmando-se sua origem.

A arte, como imagem, como palavra e como ritmo, indica a proximidade ameaçadora de um exterior vago e vazio, existência neutra, nula, sem limite, sórdida ausência, sufocante condensação onde o ser se perpetua incessantemente sob a espécie do não-ser (BLANCHOT, 1987, p. 243).

Diante do exposto, Blanchot (1987) nos permite um viés para afirmar que o vazio tanto do passado quanto do futuro torna-se a presença, no retorno à dissimulação, sendo que a aceitação de todos os conceitos conduz à negação deles, dando à obra sua liberdade de ser o que é. A arte literária torna-se sinônimo de liberdade porque se perpetua em buscar o saber/aprender que é ilimitado. Com seu aprisionamento sufocante de voltar-se para si mesma, ela provoca o olhar do leitor ao revelar-se como nada, neutra, ignorância de determinismo.

Disso, podemos sintetizar Proust e os signos na *recherche, temps perdu*, sob a ótica de Deleuze (2010): *recherche*, a busca, é um esforço exploratório da memória, sendo mais significativa quando interpretada como a “busca da verdade”. A obra de arte é uma máquina, pode ser tudo que quiser, produzindo suas próprias ressonâncias. E assim o é porque é produtora de certas verdades; a *recherche* produz a verdade procurada. A verdade em Proust deve ser sempre produzida, lembrando-

se de que existem apenas ordens de produção e de verdade. A arte se alimenta de si mesma, de sua própria produção que engendrou. A *recherche* faz um debate entre a vida e a arte. Esta realiza o movimento da memória involuntária que a vida não é capaz de fazer. Daí, podemos perceber que significante e significado se fundem.

Essa busca por esse tempo que passou e por aquele que se perde no presente, por alguma razão não foi aproveitado como poderia ser, ou com aquilo que deveria ser, ou ainda a perda de tempo que permite buscar e achar o conhecimento. Buscar remete a uma ação de movimento, então o passado e o presente, as decepções e as revelações dão ritmo a *recherche*. Ora, as decepções ocorrem quando se tem a ideia de algo ser de uma forma, de um jeito, que após um espaço de tempo descobre-se, pela revelação, que aquilo é diferente do que era conhecido, ou do que se imaginava conhecer. A revelação também pode ser sobre coisas que não se tinha nem ideia de sua existência. Tempo perdido se equivale a tempo redescoberto, e a arte literária busca essa (re)descoberta ao se realizar. Vejamos a busca pelo movimento da dança e da escrita que a ela se assemelha, pois o ato de escrever requer uma movimentação das mãos que é muito semelhante à dança do ventre da narrativa de Gonçalves. Tal movimento delinea curvas para construir letras que se emendam formando palavras, formando signos:

dançava a dança do ventre à volta do nada [...] dançava no intervalo vazio [...] construíam o delineamento das curvas e apontavam para o ritmo de seu corpo em serpenteios e requebros que iam e vinham em torno do mesmo ponto [...] se fixavam para além de algum referente do mundo [...] levaram dali sem dizer o seu destino (p. 20).

Queria escrever uma narrativa que tivesse uma personagem feminina com a leveza de uma árvore extraída de um quadro de Rafael. Marcel Proust as chama de 'as árvores rafaescas', ao compará-las com a personagem Albertina enquanto dorme. [...]. Ambas se distinguiam do terceiro esboço: espesso, traços densos e prolongados - era a amoreira que se erigia. Tinha na sua estrutura o caule da eternidade e os ramos próprios para receber a doçura das negras amoras permeadas do sangue. Depois de muito tentar eu dormi sobre os desenhos. Ao acordar, um amassar de meu corpo na terra havia sugerido um nome quase ilegível: luzia. E ali estava o nome que queria virar estória. Luzia. Agora, elevada à condição de caixa alta, começava a se tornar nome de gente e carregar-se de sentido. Plena de sentido, tornar-se protagonista, e cheia de poder no reino das palavras, ela se levanta, se destaca e passa ao existente. Entretanto, não foi possível escolhê-la ou pré-fabricar-lhe um destino conduzido pela narração. Por isso a linguagem se irmana ao mito e se entrega a ele para que os destinos sejam construídos (p. 24-25).

Como um caramujo, eu me enrolava em mim mesmo e dentro de mim vinham camadas de vesgos amarelos como musgos incrustados nas paredes de pedra [...] O renque de árvores fechava toda a propriedade e eu tinha que atravessá-lo, contornar o meu objeto de desejo: a sala dos pintores holandeses e flamengos. Então fui me livrando de obstáculos que se me

apresentavam, as inexoráveis curvas e galhos de árvores e sentindo, cada vez mais, meus passos que agora adquiram um rito completamente novo. Finalmente, cruzei o pequeno bosque (GONÇALVES, 2013, p. 146-147).

Então, podemos ver a arte nos mais variados movimentos, tais como: pela dança sincronizada, como a dança do ventre; pelo delineamento de sua composição, em que seus delineamentos e curvas apontam para os ritmos que o discurso narrativo segue, com seus serpenteios e requebros; pelos vai e vens em torno de um mesmo ponto que significa a obra voltar-se para si mesma, apesar de mencionar artes, contar suas estórias. Num outro viés, a obra de arte literária revela ausência de movimento no que se refere a sua fixação de ser posta como arte pela sua tessitura que vai além do referente descritivo em sua narrativa, é como se arte dormisse, fica estática sendo o que é.

Também vemos o movimento que é primordial para a criação artística: o ato de escrever a narrativa que se assemelha a uma dança. Com a ação de criar palavras, os signos podem ser vistos como um aprendizado temporal e concreto, expostos na obra com seus polivalentes sentidos. Com vistas que a obra de Proust está baseada no aprendizado de signos, nas várias formas de arte, podemos apreender sobre signos. Como todas as coisas emitem signos, a busca por aprendizagem permite alguma interpretação de signos ou de hieróglifos. A *recherche* visa à exploração de diferentes mundos de signos. Apesar dos signos pertencerem particularmente a determinados mundos, analógica ou homologicamente, eles podem ser decifrados/interpretados de maneiras diversas para sentidos diferentes.

A busca que não deixa os universos de signos isolados, mas organiza-os de forma circular para entrecruzá-los e dar-lhes sentidos em alguns pontos que não podem ser definidos. Destarte, os contos de Gonçalves são convites para olhar o imponderável: não podem ser interpretados como se houvesse neles uma certa formalização, como podemos ler no fragmento: “Era como se ela fizesse parte daquele universo de maneira indissolúvel. Jamais me olhou diretamente. Seus olhos eram evasivos e estavam sempre olhando para o imponderável. E aí estava seu poder. Tornava-se um ponto de indefinição” (GONÇALVES, 2013, p. 21). Dessa forma, encontramos nos contos em análise a exploração da essência humana que por natureza é ziguezagueante, indefinida, sempre imponderável, até mesmo, para aqueles que procuram viver sob as rédeas do comum.

Entretanto, os signos contêm a unidade e a pluralidade da busca, que nos levam ao ninho da serpente, isto é, um conto que nos leva a outros contos que revela e consolida sua grandeza, sendo a fonte que motivou sua criação (cf. GONÇALVES, 2012, p. 193). Num mesmo espaço temporal, os signos se diferenciam. Nisso, podemos pensar em o dominante, que pode ser definido como um elemento focal de uma obra de arte, já que ele governa, determina, especifica e transforma outros elementos contidos numa arte, garantindo a coesão da estrutura da obra.

Dans l'esthétique réaliste, la dominante se trouva être l'art du langage, et la hiérarchie des valeurs poétiques en fut changée en conséquence. [...] [La] définition d'une œuvre d'art [...] se modifie considérablement, dès que le concept de dominant est pris pour point de départ¹⁵ (JAKOBSON, 1973, p. 146).

A essência de inovação da arte consiste na atitude artística de demonstrar a importância da manutenção da tradição juntamente com a ruptura dessa tradição. Ambas estão aí mostrando sua estrutura. O moderno se estabelece justamente pela existência da velha guarda: "lês recherches formalites sur la dominant ont eu d'importantes conséquences em ce qui concerne le concept d'évolution littéraire" (JAKOBSON, 1973, p. 148).¹⁶

Pela mundanidade, o signo usurpa seu valor de sentido, já que não remete à significação de coisa alguma, e substituindo o sentido da coisa, vale por si só pela declaração de autossuficiência. Por isso, tais signos terem aspectos estereotipados e de vacuidade que os confere pelo vazio uma perfeição ritual. Pelo amor, o signo nasce e se alimenta, silenciosamente, de interpretação. A decifração dos mundos das almas dos seres amados ocorre nas multiplicidades de cada ser e de cada mundo que os envolve. Há a procura de explicar os mundos desconhecidos do outro, mundo este que se formou sem o ser que ama. Contudo, o ciúme é a destinação, a finalidade, do amor. Os signos do amor são mentirosos, isto é, os hieróglifos do amor. Eles escondem de nós o que exprimem, suscitando sofrimento de um aprofundamento.

¹⁵Na estética realista, o dominante provou ser a arte da linguagem e, na hierarquia de valores poéticos, foi alterado em conformidade. [...] [A] definição de uma obra de arte [...] altera-se consideravelmente, uma vez que o conceito dominante é levado ao ponto de partida (tradução nossa).

¹⁶As *recherches* formalistas sobre o dominante tiveram consequências importantes para o conceito de evolução literária (tradução nossa).

Pelas impressões ou qualidades sensíveis, os signos são verídicos, afirmativos, alegres, materiais, mas não suficientes mesmo que bem interpretados.

Ela entoava passagens de Izolda da peça de Wagner. O atroz sentimento que une amor e morte na personagem da ópera espargia por todos os cantos através dos muros do solar de Hortência e atravessa os becos invisíveis da cidade (p. 22-23).

Todos dos dias, depois de realizar seu trabalho diário, esperaria seu marido à janela, com os olhos turvos de amor que fossem até onde se estendessem os campos verdes repicados de florezinhas campestres brancas e amarelas (GONÇALVES, 2013, p. 26).

Com os signos sentimento, amor, morte, por exemplo, temos pelo menos os mundos dos signos vazios, mentirosos, sensíveis e também dos que expressam essências - em que o herói/personagem principal participa, formando o círculo, o da busca, o do amor e o das impressões. O mundo da arte se enquadra num outro, mas reage sobre os outros, particularmente sobre os sensíveis, integrando-os para lhes dar um colorido diferente ou ainda instituir-lhes uma cor para sua opacidade e um sentido estético. Os signos da arte se materializam pela sua desmaterialização, provocando sentidos numa essência ideal, ultrapassando níveis de interpretação. Entretanto, os signos da arte são os únicos considerados imateriais “No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte” (DELEUZE, 2010, p. 13).

Mas, o que é o essencial? A essência é a unidade individualizante na qual o signo imaterial e o sentido da arte são revelados. O primordial da arte se liga à diferença última e absoluta, dando ao ser o que ele procura em vão na vida. A diferença última absoluta se refere a uma qualidade que se encontra no âmago de um ser, revelada por meio da arte. A essência é mônada¹⁷, definindo sua qualidade pelo ponto de vista, isto é, a diferença que exprime o mundo, ela se constitui por si mesma na diferença, não podendo ser substituída, mas apenas repetida. A essência tem como potências a diferença e a repetição.

Pelo precípua da memória involuntária, o substancial é visto como a diferença interiorizada, tornada imanente. A lembrança involuntária retém a diferença do antigo momento, ao mesmo tempo e que retém a repetição no atual. Ela nos revela o próprio tempo perdido, enquanto a arte nos mostra um tempo redescoberto, idêntico à

¹⁷Pela teoria de Leibnitz, mônada é uma substância simples, criada desde o princípio, inacessível a quanto existe e incorruptível, mas sujeita a evoluções e ao desenvolvimento até alcançar o intelectual. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/m%C3%B3nada>>. Acesso em: 08 jul. 2015. 12.07.00.

eternidade. A memória involuntária só revela um instante da eternidade sem deixar pistas para o redescobrimento de sua natureza. Por isso, ela é inferior à arte sob o ponto de vista das próprias essências que se encontram em uma e em outra.

Por meio da arte literária, o ser sai de si mesmo para contemplar outros mundos, como se o seu próprio mundo se multiplicasse: o ser olha: “como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis da eternidade [...] jamais olhavam de soslaio mas dentro dos olhos da gente [...] olhando para a cara de alguém” (GONÇALVES, 2013, p. 21, 26, 27). Pelo olhar, o que é chamado de mundo exterior torna-se apenas uma projeção ilusória dos outros mundos expressos, sendo então apenas um mundo limite. As essências, pelos seus aparentes aprisionamentos, revelam-se pela chance estética, em que nasce a temporalidade.

O sujeito-artista tem a revelação de um tempo original, enrolado, complicado na própria essência, abarcando de uma só vez todas as suas séries e suas dimensões. Aí está o sentido da expressão ‘tempo redescoberto’ [o tempo redescoberto em seu estado original ou puro se encontra nos signos da arte] (DELEUZE, 2010, p. 43).

A questão sobre a busca do tempo perdido refere-se à busca da verdade, mesmo que esta cause ao decifrador algo desagradável e doloroso. Mas o ser que procura tal verdade tem tal atitude por uma espécie de violência que o leva a essa busca, pois o pensamento proustiano não acredita que o ser mais prontamente puro queira de fato a verdade. Então, são os signos involuntários que atraem a verdade descoberta.¹⁸ A busca pela verdade é impulsionada pela violência sobre o pensamento, isto é, violência resulta em encontro da verdade. A coação do signo nos violenta ao mesmo tempo em que é objeto do encontro. O signo induz o leitor ao seu deciframento de sentidos dele próprio num dado tempo que é plural. Deste modo, cada tempo tem sua própria verdade que se revela por meio do tempo perdido e redescoberto na eternidade que se afirma na arte.

Os signos são atinentes a um tempo perdido ou à passagem do tempo. *Recherche*: tempo e verdade estão imbricados. Toda verdade é do tempo, procuramos por ela ao sermos coagidos, forçados a fazer isso. Quem procura a verdade é o ciumento, o sensível, o leitor, o ouvinte. Os signos da busca se configuram

¹⁸Esse é um problema para a filosofia, pois esta pressupõe que o homem tem boa vontade e desejo natural pela verdade.

em verdadeiras linhas de aprendizado. O tempo redescoberto é um reagente sobre o tempo que foi perdido e o sobre aquele que se perde. O devir qualitativo da busca é inscrito num estado d'alma. Por isso, tempo na arte literária é atemporal, pois não está ligado às questões cronológicas puras e simples.

Então, presença da obra proustiana se volta para o futuro e para os processos de aprendizado, mas, imbricando-se com a atemporalidade do presente, apesar de falar sobre o tempo perdido. Nesse aprendizado, o leitor, ao se decepcionar com a interpretação objetiva, procura remediá-la com a interpretação subjetiva. Mas o sentido do signo é muito mais profundo e significativo do que o objeto que o emite e do que o sujeito que o interpreta, contudo se liga tanto ao objeto quanto ao interpretante.

A arte literária tem o poder de revelar a essência, sendo a finalidade do mundo. Ela dá cor à opacidade dos meios pelos quais atravessa; como podemos ver o resplandecer de Luzia ao ter contato com o sol, sendo ela mesma um astro, como também nas polivalentes cores de hortências usadas por Hortência. Além disso, a partir da arte podemos ver o geral do amor que se encontra ao lado do particular, fortalecendo o Homem contra a dor quando sente sua própria condição humana. O sistema de signos da *recherche* é pluralista, por causa de sua classificação que pode ter critérios múltiplos, como também pela conjugação dos distintos pontos de vista de considerar os signos como um processo de aprendizado e de revelação final. Entretanto, este ponto de vista não se confunde com revelação da arte em sua totalidade, pois o artístico consiste em revelar parte de seu opaco:

na obra de arte, todos os outros signos são retomados, ocupam um lugar correspondente à eficácia que apresentam na evolução do aprendizado e recebem uma explicação final das características que então apresentam, e que sentíamos sem poder compreendê-los totalmente (DELEUZE, 2010, p. 79).

Portanto, a arte literária jamais se revela plenamente. Seu sistema pluralístico de signos utiliza como critérios para o seu desenvolvimento a matéria ou a estória, em que o signo é inscrito, somente na arte o signo imaterial é seu sentido espiritual; a maneira como alguma coisa é emitida e aprendida como signo e os perigos de uma interpretação ser objetivista ou subjetivista, mas contendo ritmos relações específicas de aprendizado para cada espécie de signo; o efeito e a emoção que o signo provoca no sujeito, causando-lhe nervosismo, angústia, alegria extraordinária, alegria pura -

arte; a natureza do sentido e a relação do signo com o sentido, a cada degrau de elevação do signo à arte a relação do signo com o sentido vai se tornando mais próximo e mais íntimo; a faculdade principal que interpreta o signo, desenvolvendo seu sentido, aos signos sensíveis - memória involuntária ou imaginação, aos da arte - pensamento puro; as estruturas temporais implicadas no signo e o tipo correspondente da verdade, o tempo é o de interpretação; a essência, com a revelação da arte, a essência é vista e compreendida nos outros níveis sógnicos, ou seja, a essência é reconhecida nos outros campos pelos seus efeitos, recuperando, então, todas as espécies de signos para integralizarem a própria obra de arte.

Nesse conjunto pluralístico dos signos, temos ainda que os signos mundanos são vazios, reaparecem como espiral, renascendo como de suas próprias metamorfoses. O tempo perdido altera seus signos, comprometendo sua identidade formal; signo do amor é tempo perdido, em que ocorre alteração dos seres e das coisas, que passam. A verdade é múltipla, equívoca, sendo captada no momento em que o eu do interprete, do que amava, não existe mais, isto é, o eu correspondente do sentido desaparece para o desenvolvimento do signo; signos sensíveis têm poder de suscitar o eu correspondente do seu sentido.

O tempo perdido introduz nos signos um sentimento de ser o *nada*; signos da arte definem tempo redescoberto, reunindo sentido e signo. As linhas do tempo são os tempos que se perdem, perdidos que se redescobrem e são redescobertos. Nelas, os signos podem interferir uns nos outros, multiplicando combinações. O tempo que se perde só não se prolonga nos signos da arte. Tal tempo engloba todos os outros tempos e o Eu todos os *eus*. Portanto, a busca perscruta elementos em busca da extração de sua representação num tempo anterior ao da sua criação tida como finalizada, delineando a sua eternidade, como podemos verificar a seguir:

dialogar com Prosérpina nos Jardim do Édem, a sonhar com as fontes de água dos meandros divagantes do Paraíso ou do Inferno de Plutão [...]

Era uma verdadeira caçadora de caramujos. E ela fazia por partes. Ficava um longo tempo de cócoras perscrutando os elementos em busca de algum elemento que pudesse extrair. Às vezes, descobria algo novo, algo que parecia ter algum odor diferente, algum possível sabor diferente (p. 22).

Depois, apresentou-se a Láquesis, a vidente da sorte, a que prospecta a sorte e coloca o fio no fuso. As suas vestes são matizadas de rosa e recobertas de estrelas. [...] Perto dela, em suas representações mais comuns, há muitos novelos de fios, mais ou menos cheios, conforme a extensão, longa ou breve, da vida que representam (p. 25).

A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior. E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais

próximas. Não me importava a distância temporal das formas, muito menos a diferença dos estilos [...] Cada vez que a imagem da moça erigia na minha alma, deflagrava uma hecatombe no meu ser. Em seus olhos brilhava o cântico das certezas. E eu não sei o que me confundia mais (GONÇALVES, 2013, p. 146-147).

Considerando as citações acima, os signos interferem uns nos outros para formar a obra de arte. Por exemplo: Júpter, rei dos deuses, interfere no destino da natureza, que tem como o elo o rapto de sua filha Prosérpina. Ele estabelece a transição dos tempos e das estações quando define que sua filha passaria seis meses sobre a terra e os outros seis nas profundezas: primavera e inverno, pelos meandros do verão e do outono. Hortência procura por elementos em seu jardim para encontrar aquele do qual pudesse extrair o *húmus*, a essência criativa. O Eu referido no personagem reflete o Outro, singularmente, quando diz: “sei o que me confundia mais”, o narrador traz o Outro para o diálogo com a arte.

O primordial da busca é o signo, a verdade, o aprender, tendo intervenção da lembrança em momentos precisos. As noções *rechercheanas* dizem respeito ao signo, ao sentido, à essência, aos aprendizados contínuos e às revelações bruscas. Seus motivos condutores - *leitmotiv*¹⁹ - referem-se a questões assim: eu não sabia, compreenderia depois, quando deixava de aprender, deixei de ter interesse.

Para *leitmotiv* do tempo redescoberto, a palavra é forçar impressões para olhar, expressões para pensar, encontros para interpretar - o signo é o forçador. O pensamento é um ato de criação verdadeiro, envolvendo interpretação, tradução, explicação do desenvolvimento do signo, para obscurecer a revelação sígnica: “tom de infinitude na fisionomia e nos olhos impossibilitava a revelação da idade” (GONÇALVES, 2013, p. 21).

Os personagens vão ganhando importância à medida que emitem signos a serem decifrados, num ritmo aproximadamente profundo. De fato, é sabido que só há signos, como também, só há interpretações. O escritor sente a violência do signo, levando-o a pensar sobre o sentido do signo. Ao pensar num tempo perdido, esse pensamento é a inteligência que é capaz de aprender, de decifrar os acontecimentos dos signos, do tempo perdido, do que se perde e do tempo redescoberto. Este compreende todos os outros - signos da arte - por isso, é original e absoluto. A

¹⁹*Leitmotiv*: técnica composicional, usada por Richard Wagner em suas óperas, em que se usa um ou mais temas que se repetem na encenação da ópera, tendo personagem ou assunto relacionado.

inteligência visa ao aprendizado das significações objetivas, pois para ela a verdade deve ser formulada e dita. Mas a verdade não precisa ser dita para ser manifestada. A obra de arte nasce dos signos e os faz nascer. O criador espreita os signos, neles, a verdade se trai.

Os signos Banquete, Fedro e Fédon, como símbolos de personagens mitológicos, pertencem ao mundo grego, representando o amor, o delírio e a morte. Os signos se mostram em delírio por meio do ciúme. O sujeito na *recherche* é os nós. Nela, encontramos partes que funcionam como essencialidade a fragmentação, mas, mesmo sem ter função de totalidade, nada falta à parte dividida. Em Proust, o estilo é explicativo, por meio das imagens. O estilo explica os signos em seus diferentes ciclos de velocidades de desenvolvimento, atingindo em cada signo um ponto de ruptura da essência. O produto do estilo é a imagem, que tem sempre dois objetos diferentes, que produz objetos parciais, efeitos de ressonância e movimentos forçados. O estilo é não estilo, por ele parte da essência, da coexistência de uma infinidade de pontos de vista. A transversalidade permite que cada ponto de vista comunique com outro sem se unificar, mantendo-se em sua própria dimensão.

Contudo, a unidade artística que assegura as colocações dos pontos de vista e a comunicação das essências é estrutura formal da obra de arte. A obra torna-se a chave de seu próprio código e, pela transversalidade, temos a estrutura formal da obra que atravessa signos, frases, da própria obra, indo a outros signos de outras obras. No caso dos contos gonçalveanos, a transversalidade perpassa as orações da obra, ziguezagueando a outras imbuídas no texto, no livro e em outras obras e artes, do mesmo artista e de outros. Uma não totaliza em si e nem em outras: são as partes fragmentadas da *recherche*. Esta é a teia, a máquina, na qual, a comunicação acontece por meio do fechamento da obra, sem deixar a arte de ser fechada.

2.3 Temáticas Gonçalveanas nas Narrativas Curtas

As temáticas de cada conto em análise apresentam-se como escolhas bem calculadas para se referirem às composições que mostram como os elementos das narrativas curtas se relacionam com o estilístico e o temático do autor. Daí suas relações horizontais emparelhadas levam àquelas verticais para chegarem ao ápice criativo. Entretanto, nos vários níveis e vozes discursivas presentes nos textos,

transmitem-se as imbricações de verticalidade entre as obras gonçalveanas com outras artes.

As composições são parecidas pelo uso de signos semelhantes, mas são diferentes. O artista extrai a beleza da arte literária, integrando-a ao signo enigmático e temático totalitário do conto. Exemplo: a relação do título da narrativa com a motivação temática desenvolvida no conto, isto é, há uma estória de um personagem. Seu processo criativo, como o jogo do entre artes e do entre obras, faz os contos gonçalveanos serem vistos e lembrados pela tessitura de sua linguagem temática. Dessa forma, o tema da obra literária traz seus signos à revelação como se estivessem expostos de modo inconsciente para tirarem seus próprios sentidos.

Porém, os recursos e o estilo reproduzem a complicação dos elementos primordiais constituidores da própria essência temática, é metáfora e esta é essencialmente metamorfose, embora nem por isto o signo deixe de apresentar semelhanças de sentidos “El arte de la metáfora consiste siempre en una percepción de semejanzas; esto se confirma por su relación con la comparación que manifiesta en el lenguaje La referencia que actúa en la metáfora, sin ser enunciada²⁰ (RICOEUR, 1975, p. 45). Dessa forma, as metáforas se configuram em reminiscências da arte e as lembranças do passado que se mantêm na memória são metáforas da vida. Essência é nascimento, estilo é nascimento redescoberto - a própria essência da arte literária, sendo que

a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais e nada têm de opaco, pelo menos pra olho ou ouvido artistas. [...] o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda a sua potência. [...] o signo e o sentido, a essência e a matéria transmutada se confundem ou se unem numa adequação perfeita. Identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência: esta é a característica da obra de arte (DELEUZE, 2010, p. 47).

Desse modo, os sentidos dos signos escolhidos para o tema tornam-se basilares para elevar a obra a sua potência. Signo e sentido da unidade da arte literária se fundem em uníssono por uma só essência. O procedimento literário permeia os momentos de escolha do tema e de sua elaboração. O ato de escolha do tema

²⁰“A arte da metáfora consiste sempre em una percepção de semelhanças; isto se confirma por sua relação com a comparação que manifesta a linguagem. A referência que atua a metáfora, sem ser enunciada” (RICOEUR, 1975, p. 45, tradução nossa).

depende da consciência abstrata do escritor, provocando o interesse do leitor, retendo sua atenção, acordando nele suas emoções, embora o elemento emocional esteja presente na própria obra. “Eis por que o tema da obra literária é habitualmente colorido pela emoção, provoca então um sentimento de indignação ou de simpatia e provocará sempre um julgamento de valor” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 172).

O contista sabe que tem como recurso trabalhar arduamente no plano da profundidade, verticalmente do espaço literário, usando isso como basilar para o método. Essa profundidade pode ser entendida como o tempo e o espaço do conto que convêm estar como que condensados ou submetidos às pressões espiritual e formal para desencadear certa abertura de provocação que interessa ao receptor. Para Cortázar (1993, p. 155), o tema é uma imagem excepcional que atrai as relações conexas, girando como um sistema planetário, como núcleo em volta dos elétrons. O conto assim não nos deixa esquecer-lo, e todo conto “perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória”.

Essa significação do tema está determinada por algo situado fora do tema em si, como num entre, sendo algo que se encontra antes e depois desse tema, isto é, no entre o nada, *no thing*. Sugestivamente, o que está antes é o escritor, mas este não é nem convém ser visto na obra, apenas estar relacionado a ela, da mesma forma que todos os leitores no sentido de não estar ligado a ela, e o depois seria a obra simbolicamente pronta, é o literário trabalhado em volta do tema. “Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (CORTÁZAR, 1993, p. 156). Embora o tema seja, analogicamente, apenas um embrião que milimetricamente irá adquirindo sua forma para sua significação.

A unidade do tema, isto é, Hortência, Luzia, Eu, constitui-se de pequenos elementos temáticos. Os motivos temáticos contêm também uma unidade estética “A introdução na obra literária de um material extraliterário, isto é, de temas que têm uma significação real fora do desenho artístico, é facilmente compreendida sob o ângulo da motivação realista de construção da obra” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 189). No processo artístico, as frases vão sendo combinadas em torno do seu sentido, realizando-se numa construção organizada por uma ideia ou tema comum. Dessa forma, os elementos particulares ou frases adquirem significações que constituem a unidade do tema. A obra apresenta o tema que engloba toda a obra como também suas partes.

Há tipos de temas simbólicos e descritivos: de personagens, de ação, de espaço, de tempo e de forma. No caso dos contos em análise, os temas: mundo crepuscular; destinos de Luzia e nos degraus, remetem aos títulos: *O mundo crepuscular de Hortência*; *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*. Os títulos funcionam como palavras plurissêmicas, contendo os principais traços da tessitura narrativa de cada conto, são signos dos contos reunidos para expressar a unidade da obra.

Na passagem do título para o discurso literário, usa-se a significância dos intervalos. Dessa forma, para Cortázar (1993), o conto está relacionado com seu tema, posteriormente com seu título, que reportam para a estória e para o excepcional da obra, tornando-a inesquecível ao ser lida pelo leitor. O excepcional temático

reside numa qualidade parecida à do imã, um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe fluuavam virtualmente ou na sensibilidade, 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 das palavras, nos revela sua existência (CORTÁZAR, 1993, p. 154).

Diante do exposto, para Cortázar, o tema da obra literária é referência atrativa do que o discurso apresenta em suas relações conexas. Pelo tema, escolhe-se o título permeado de noções sobre a totalidade dos recursos usados e encontrados na narrativa. O estudioso destaca que o bom tema é como um sol que gira para o seu sistema planetário. A exemplo disso, podemos ver “claramente” no conto *Os três destinos de Luzia*, Luzia que luzia e que reluzia. Daí, temos que o tema resplandecendo como um astro, espargindo coloração à narrativa, matizando-a: indo além da estória contada na obra.

A construção artística gonçalveana forma uma espécie de mosaico, no qual, encontramos única e de múltiplas faces as facetas da essência da arte literária. Os mosaicos formam a variedade que dá unicidade à obra. A arte que nasce de outras artes compõe um tecido complexo em que criação e crítica que se encontra alinhavada uma à outra, dá a continuidade ao fio discursivo que sempre entrelaça a linguagem poética à metalinguagem, num espelho moderno e radical de criação artística autoconsciente ou autodiegética.

Em todo o ato de criação, a crítica torna-se um componente do texto criado, incorporando-se como um elemento da estrutura, atuando no jogo das relações

internas e nas multiplicadas direções dos sentidos. Como metalinguagem, olha a linguagem singular da obra com seu tema como significado, fazendo-se também significante. Do procedimento ambíguo ao paradoxal de formar a obra em que há a busca sem descanso pela destruição ou adentração no caos ou no silêncio ao mesmo tempo em que desenlaça a necessidade de que a obra tenha uma forma para se constituir como arte que se dá por meio de processo fragmentário do seu sentido misturado com a passagem significativa de suas partes. Daí, a criação se mistura com a crítica, num jogo inventivo que indaga ontologicamente seu próprio ser.

A variedade de intenções e temas é infinita; porém o instrumento, a linguagem que suporta cada um [...] é essencialmente o mesmo: é uma linguagem reflexiva, que emprega técnicas racionais para expressar e traduzir os sentimentos [...] um produto de vigília, de lucidez. Se a técnica de cada um diferencia e distingue planos e acentuações dentro desta linguagem, sua base continua sendo a mesma: base *estética* e ajuste entre o que se expõe e sua formulação verbal mais adequada, incluindo e aperfeiçoando todos os recursos da literatura para criar as ilusões verbais (PAZ, 1982, p. 69, grifo do autor).

A linguagem se constrói com o sentido transcendental de outras obras, valendo-se por si, adquirindo a função estética pela intrínseca técnica composicional escolhida pelo autor com suas vinculações de visão de mundo própria para atuar no fazer literário. Por meio do signo, ele forma a imagem instrumento de caça do real para o ficcional, “enquanto as artes plásticas põem novos objetos no mundo, quadros, catedrais, estátuas, a literatura vai apoderando-se paulatinamente das coisas (o que depois chamamos ‘temas’) e de certa forma as subtrai, rouba-as do mundo” (CORTÁZAR, 1993, p. 62). O espetáculo está posto: fora do eu, no plano físico, visível da estória. Para tanto, em seus fundamentos, a prosa pode ser vista como subjetiva e objetiva em seu objeto, admitindo o influxo da razão com a sensibilidade.

Por fim, verificamos que os signos encontrados nas narrativas de Gonçalves foram trabalhados de forma precisa para o desencadeamento da imprecisão ou da obscuridade que a arte literária vislumbra alcançar. As sígnicas Hortência, Luzia e Eu, remetido para o termo degraus, refletem a centralidade da temática de cada conto. A partir desses signos, a lembrança consciente é aguçada pelo fica no inconsciente do leitor, porque, ao estudar o procedimento criativo de cada narrativa curta, cada estória chama a tenção para o todo si, mas interagindo com os outros contos e com outras artes. Com isso, os signos tecidos no transcurso textual são todos temáticos. As

estampas são encontradas em multiformes signos, tais como: flores, hortências, jardins, árvores, tons, desenhos, cores, pintores, entre outros. Portanto, o signo estampas repercute a matização de cores, o diálogo entre artes, o processo criativo: a própria temática criativa do conto, da obra, colocando na esfera da estória contística as partes bem arquitetadas formadoras do todo artístico.

III SIGNOS EM DIÁLOGO

Neste capítulo, visamos aos movimentos da tessitura gonçalveana, que se imbricam, evocando espaços interartísticos, ou seja, artes interagindo com artes, inscritos no discurso narrativo dos contos: *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, que evocam outras artes e artistas, principalmente a pictórica, já que esta nos remete à arte literária. Os movimentos vistos nessas narrativas curtas dialogam com outros universos de artes pelo viés de seus signos. Tais diálogos trazem à baila seres mitológicos e a osmose do olhar que adentra no visível e no invisível do discurso narrativo.

O diálogo da arte com a arte induz o leitor a pensar que o cotidiano é o foco da tessitura gonçalveana, como podemos ver: “Segundo nos relataram outras vozes da mesma rua, ela não resistiu à intervenção dos homens de preto. Ela simplesmente aceitou e foi levada por eles. Disseram que sua atitude foi de submissão e de autopunição” (GONÇALVES, 2013, p. 20). Contudo, leitor e obra se mantêm em si mesmos. Um é impactado pelo outro. Um interpreta de multiformas o movimento do outro. Porém, cada um resguarda seu ser em si mesmo: “Do que se podia duvidar. Sua altivez contraria tais afirmações. Já muito Hortência não conversava com ninguém e ninguém sabia de sua origem”.²¹

O personagem se mantém em si, em seu mundo, e o universo de Hortência era crepuscular, o de Luzia se fez em seus destinos de três fios enquanto que o Eu que trilhava os degraus bifurcantes seguia seus passos para o destino que não o proporcionava ter a noção dos seus verdadeiros movimentos: a boa, a homóloga e a modulável obra de arte. O movimento artístico, para Valéry (2011), remete ao EU, que responde a qualquer chamado, isto é, ele se molda ao mesmo em que é moldado, pois qualquer forma viva pode ser elemento de transformação, como também qualquer de suas partes pode se modificar, e a arte é viva em si mesma.

Que nos conste, quatro homens de preto a levaram dali sem dizer o seu destino. [...]. Queria escrever uma narrativa que tivesse uma personagem feminina com a leveza de uma árvore extraída de um quadro de Rafael. Marcel Proust as chama de ‘as árvores rafaelescas’, ao compará-las com a personagem Albertina enquanto dorme. Poderia também lembrar uma das composições com árvores do pintor neoplástico holandês Piet Mondrian. [...]. Era um compasso de confiança no próprio tom do que movia. Haveria de

²¹(*Idem, ibidem*, p. 20.)

finalmente ter ao vivo aquele universo fantástico da pintura, assim, de carne e osso. Isso é que seria o mais importante. Eu tinha o senso de direção e só isso. As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras. A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior (GONÇALVES, 2013, p. 20, 24, 146).

A modificação ou a composição de uma obra dá forma ao objeto da arte. Pelo fragmento acima, vemos a insinuação da obscuridade quase querendo se desnudar, reluzir-se em nossa frente. Os signos são modificados, o objeto real que é maior torna-se menor. Numa pintura de Rafael, a figura da árvore é colocada de forma tão insignificante que passa quase que despercebida. Como o conto diz: precisa ser extraída por um artista como Proust. Dessa forma, como são evoluídos os chamados gêneros, o que nos interessa é a “vigência especial de cada gênero em relação às diferentes épocas, porque neste jogo de substituições e renascimentos, de modas fulminantes e grandes decadências, ocorre a adequação do literário a seu propósito essencial” (CORTÁZAR, 1993, p. 63).

Otávio Paz (1982) nos leva a comparações pertinentes sobre interartes, seu processo composicional dialoga consigo e com o receptor. No cinema, não vemos nem ouvimos o que ocorre com o pensar dos personagens, contudo, os rostos e os gestos dialogam em voz alta, fazendo um ponto externo que parece eliminar intermediários verbais e psicológicos visíveis. Fornece a nós fatos puros sem haver reais fatos puros; o dizer pensado está encarnado na imagem que se incorpora no que é pensado para nos incorporar à situação. A cena literária nos dá bilhete de viagem para a linguagem verbal que se encontra com a não verbal que perpassa o reino das palavras, das cores pictóricas, da imagem, da musicalidade rítmica da leitura, que pelo imaginário, entre “a coisa e nós há um mínimo de linguagem, apenas o necessário para mostrá-la. [...] num só movimento” como a imagem da lembrança que se recompõem na tela cinematográfica (CORTÁZAR, 1993, p. 81).

No cair daquela noite, ela deixaria de cuidar de seu jardim. Sempre quis saber de seu paradeiro. Por onde andaria aquela altiva mulher que só tinha olhos para o seu jardim? [...] Cheguei a pensar que tivessem sido as mãos de Plutão que a houvessem colhido enquanto colhia flores. Mas não (GONÇALVES, 2013, p. 20).

O movimento do pensamento se conecta com a dimensão metafórica que se casa com outros elementos linguísticos trabalhados na tessitura da obra para que um outro movimento seja visível ao leitor: o da sua imaginação. A linguagem metafórica

“é a forma *mágica* do princípio de identidade, tornou evidente a concepção poética primordial da realidade, e a afirmação de um enfoque estrutural e ontológico alheio [...] ao entendimento científico do real” (CORTÁZAR, 1993, p. 88).

nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] 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 (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

Na atmosfera da escritura, o processo criativo, muitas vezes, mostra-se envolto nas mesmas insignificâncias da vida rotineira de qualquer um. Sem aviso prévio, nasce o conto “uma massa uniforme sem palavras nem rostos nem princípio nem fim” (CORTÁZAR, 1993, p. 232). Há, como coágulo, uma massa que forma um bloco que é o conto. Este é visto e sentido pelo escritor de forma terrível e maravilhosa. Existe o desespero do agora ou nunca, mas a possibilidade de ser o nunca torna o escritor máquina de escrever. A visão da massa negra se aclara pela escrita que parece ser como um contorno daquilo que já estava pronto, apenas esperando para que fosse revelado pela transcrição ou contorno do que já era ou existia.

Os pontos de indeterminação daquele universo estão por detrás do muro e por detrás das grades ou ainda por detrás dos longos vestidos da mulher que emerge e desaparece no pequeno jardim, dividido em dois, daquela composição.

[...] Luzia nasceu aqui, nesse entre-fio de tecidos, mesclada de várias cores, com estampas variadas. Assim deveria nascer: dona de seu destino, sem que nada pudesse alterá-lo. Luzia engendra o seu retrato com os que estão sendo produzidos.

[...] A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior. E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais próximas. Não me importava a distância temporal das formas, muito menos a diferença dos estilos (GONÇALVES, 2013, p. 21, 25, 146).

A gênese do conto nasce de um repentino estranhamento, ou deslocamento, ou de indeterminação que altera aquilo que seria normal visto pela consciência do leitor. Os contos são criaturas vivas, ciclos completos e fechados que respiram, nascendo pelo efeito estético para causar no receptor sua eficácia de ser arte. Neste caso aqui, arte literária com sua narrativa emaranhada com interartes. O viés gonçalveano, assim como sua arte, transpõe molduras no diálogo interartístico entretecendo suas composições: Luzia nasceu no “entre-fio de tecidos”, como

personagem, ela é tecido textual, é imagem “mesclada de várias cores, com estampas variadas” (GONÇALVES, 2013, p. 25).

Aquilo que é estampado aprimora-se pela junção de cores que também pode ser vista pela ausência de definição. O ser literário como arte estampada remete à intriga do movimento interartes ao mesmo tempo em que se revela nos requebros de si mesmo, produzindo sua eficácia de ser o nada que é seu todo, ou seja, a ausência é sua presença: “Mesmo na sua ausência, o vazio de seu corpo visto de minha janela fazia pulsar sua presença ainda de forma mais viva, como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis da eternidade ou pela ubiquidade como se fizesse cumprir sua eterna presença” (GONÇALVES, 2013, p. 21).

A imbricação dos objetos artísticos nos contos gonçalveanos proporciona-nos a percepção da plasticidade na obra em análise, particularmente nos três contos analisados, na criação das imagens da escolha dos signos. O receptáculo do dinamismo de sua obra mostra que a história sígnica do personagem, actante, o modelo basilar de construção não é importante, mas sim os detalhes que dão dinamismo às ações desencadeantes nos contos. Não saber as origens de Hortência nem seu destino reduz o sentido do meio, tal como o rizoma que também parte sempre do meio, de platôs.

A sua arte tem como suporte a mobilidade do pensamento em torno dos acontecimentos do actante. Podemos dizer que se trata de uma narrativa de superfície, do que é plano, mas que perfila a construção elevadora da verdadeira obra de arte. A cada passo da leitura, há uma incessante transição, mas que requer permanência das palavras imagéticas, dos signos, fazendo fuga constante ao estatismo, para buscar a composição do trabalho do artista. O que se ressalta é o distanciamento das leis clássicas de composição que sugerem o que é ser arte, mas essa liberdade criativa não deixa ser recriada outra fórmula, pois, se assim fosse, permaneceria nas traves composicionais, mas faz com que a criação seja invenção permanente.

De acordo com Blanchot (1987), a obra literária permeia sua própria solidão, ela não é acabada nem inacabada, mas simplesmente é em si. A palavra se oculta no vazio do silêncio da obra. Quem a escreve e quem a lê pertencem ao risco dessa solidão. O livro não é a obra, mas apenas palavras estéreis, pois a obra literária se concretiza no momento em que se pronuncia a palavra como próprio ser, tornando-se intimidade de quem a criou e de quem a lê. Somente o livro pertence ao escritor, mas

a obra existe por si só, exonerando seu criador, dele não dependendo, cerceando a vizinhança para uma intimidade errante e permanentemente do seu lado de fora.

O escritor faz palavras se tornarem imagens, aparências e não signos. As palavras não são dominadas pelo escritor, pois, mantêm-se inapreensíveis, fazendo-se fascinação. A palavra pertence ao mundo das sombras, sendo ela própria a própria sombra, sem forma e sem destino. O tom é a intimidade do silêncio que o escritor impõe à fala. Tanto o eu como o ele significam a solidão do escritor. O Eu é convertido em ninguém, no espaço imaginário da arte, sendo o objeto do esquecimento o ato de escrever. Escrever tem relação com a solidão capital, cuja essência aparece na dissimulação. Como o nada é a ausência de Deus e a morte, podemos ver o personagem Hortência vislumbrar esse nada no inter, no entre, no *nothing* “dançava a dança do ventre à volta do nada [...] no intervalo vazio do entre. No *nothing*. [...] Dançava em volta da ausência da árvore” (GONÇALVES, 2013, p. 20, 23).

A linguagem da arte é a do irreal que nos entrega à ficção. A obra literária é feita de pura linguagem que retorna a sua essência. Coloca-nos no ponto do infinito, do inimaginável, da profundidade não manejável. A arte literária tem a sua origem no outro, presente no ser humano. Seu propósito é ela mesma, o movimento vazio do indefinido. A linguagem forma um corpo físico que tende para a perfeição de uma coisa criada. Por meio da arte, a experiência da estranheza da morte é vivenciada, no espaço da morte o personagem vive sua ação.

Trazia na mão o facão e uma escavadeira. Ela usava um vestido preto e longo. Preparou-se e começou a desferir o facão contra os galhos de uma bela e pequena árvore ornamental. [...]. Primeiramente, ela se valeu de gestos e na atitude que, de maneira paulatina, iam aparando os galhos antes de exterminá-los. Depois, com movimentos ininterruptos e fortes, de maneira impiedosa e com o afiado facão em riste foi sacrificando a bela árvore²²

Pelo fragmento, percebemos a vestimenta da obra que realça a busca pela constante presença do isolamento “preto e longo”. O que é visto pela realidade da vida humana como sendo cruel é vivido na arte como contentamento. Há toda uma preparação composicional para a formação da unidade do conto com seus efeitos de êxtase, como podemos ver pelos signos: “preparou-se, primeiramente, depois”, dessa forma, o assustador torna-se extasiante. O jogo das palavras brinca com a morte, com o esvoaçante e impetuoso movimento que gira em torno da verdade - a morte - sem

²²(*Idem, ibidem*, p. 23).

se ater nela. O jogo sedutor da arte não se queima com a morte, mas esfumaça-se mentirosamente no que dela torna-se sensível, fazendo arditamente ardida.

No processo criativo, o contentamento é de ver o descontentamento da vida e da morte que parecem estar na divisão do entre, dos vazios criados em busca de síntese e tensão, embora o vazio preencha a atmosfera da metáfora poética. O afastamento ou exigência que busca a solidão, as grades da separação da vida parece ser a morte, mas é justamente o contrário, pois suscita a ideia de que, após a morte do criador, a obra criada dirige-se a sua necessária eternização: “Ao ficar pronta Luzia, impoluta em formosura, expunha-se à luz do sol e sua pele reluzia” (GONÇALVES, 2013, p. 27). O escritor, a obra e o leitor vivem esse isolamento. O primeiro pelo afinco do trabalho; a outra pelo ser em si e, por fim, o receptor pela interação procurada por ele.

Nascer para morrer e elevar-se ao grau de escritura são atos que se vinculam com o escrever que é o perecer sossegadamente. O esquivar-se do mundo para escrever se funda no que a arte faz esquivando-se da realidade do mundo. Só é possível chegar à morte e viver por meio da obra, esta é morte vã. O artista morre e vive na obra e pela obra, uma vez que, seu ato é o de fantasiar para criar o universo ficcional. A morte retrata a impessoalidade da obra, atingindo a todos. Daí, o nada da obra entra em ação. O trabalho do artista se volta para o entorno da ausência. Esta se faz presente: “Mesmo na sua ausência, o vazio de seu corpo visto de minha janela fazia pulsar sua presença ainda de forma mais viva, como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis da eternidade ou pela ubiquidade como se fizesse cumprir sua eterna presença” (GONÇALVES, 2013, p. 21). O não ser afirma-se de forma pura e perfeita, furtando-se a si mesmo, fazendo dissimulação. Existindo o nada, o mesmo não pode ser negado. O não ser é o ser declarado nas palavras. A obra se vincula à pureza da negação, erguendo-se até a sua origem.

Dessa forma, o gesto autentica o nada e confere ausência. A obra é sonhada e vivida, por isso é ação de contemplação verdadeira de algo existente fora de si. O artista desaparece e se vê na miragem desse desaparecimento; a morte própria dá vida própria à consciência. “A Noite é o livro, o silêncio e a inação de um livro, quando, tendo sido tudo proferido, tudo reentra no silêncio que fala por si, que fala do fundo do passado e é, ao mesmo tempo, todo o futuro da palavra” (BLANCHOT, 1987, p. 111).

O instante da morte nunca é presente, mas festeja o futuro absoluto em que o que foi será, num tempo sempre presente, em que o desejo de morrer abstendo-se

da morte se liga permanentemente ao suicídio. Hortência construiu seu vazio, isto é, sua morte eterna, seguindo passos e compassos “com movimentos ininterruptos e fortes” para evocar a presença constante do dendrocídio: “Ela procedeu de forma gradativa no dendrocídio” (GONÇALVES, 2013, p. 23). Esse suicidar-se da obra é sua autoafirmação como arte em si, desvinculada de seu criador, como podemos ver no fragmento: “Apesar da coragem viril e da potência expressiva de Rodolfo ela conseguia dominá-lo e subjugar-lo à suas vontades [...]. Átropos cortou o fio e inseriu no recorte a forma de que se valeu na composição de Luzia” (GONÇALVES, 2013, p. 27)

A morte entra em sua própria invisibilidade, transita de sua face opaca para a sua face transparente, da sua realidade assustadora para a sua irrealidade arrebatadora, torna-se, graças a essa conversão, o inacessível, o invisível, a fonte, entretanto, de toda a invisibilidade (BLANCHOT, 1987, p. 146).

A morte escreve no autor e faz nele o ponto vazio em que se afirma o impessoal, tornando-se a possibilidade absolutamente própria, em que acontece a maior extremidade, pessoalidade, autenticidade e afirmação do eu. A paixão do artista é ilimitada, fazendo-o se abrir para tudo como também a descobrir tudo. A tudo ele olha, tendo o direito de olhar para tudo. Isso é atraentemente perturbador. Ele tem o direito e o privilégio de escolher o instante em que se não é mais possível escolher, não tendo ação de se desviar de nada, sendo entregue à estranheza e a natureza do ser. Ele se faz apenas olho sem pálpebra, para não fechar os olhos para nenhum ser, e ouvido, importando estar aberto a tudo, não expulsando nenhum pensamento. Todas as coisas estão nele. “Fiquei desenhando na terra fofa vários esboços para que dali surgisse uma bela narrativa. Mas três desenhos foram mais bem acabados e as três árvores queriam ser símiles das personagens” (GONÇALVES, 2013, p. 24).

A obra torna-se real no mundo e a arte real na obra. Esta está no mundo, mas não quer se revelar a ele. O mundo da arte é inversão, ardil, que serve para a tornar mais única, estável e a negação da realidade visível, a ausência do real é a afirmação de sua presença, mas ela oferece a pessoa maneiras de se reencontrar, reconhecer-se e se satisfazer por meio dela. Por isso, ela é visão de um estado de alma. É ação do poético, isto é, do subjetivo da arte para o ser humano. A arte se fecha sob o vazio para se preservar como “se essa ausência fosse a sua verdade profunda, a forma sob

a qual lhe compete tornar-se ele próprio presente em sua essência” (BLANCHOT, 1987, p. 219).

3.1 Mitologia no Movimento do Mundo Narrado

O movimento artístico presente nos objetos escolhidos para este estudo demonstra a mitologia bem como sua localização. Esta pode ser entendida como todas as inferências sociológicas, culturais, filosóficas e tantas outras que permeiam a composição de espacialidade de uma obra literária. Essa espacialidade é de suma importância ao se analisar uma obra, pois ela serve para caracterizar personagens, no caso de Hortência a vemos nos entremuros de seu jardim, apenas imaginando o que acontece na espacialidade da casa; em Luzia, sua espacialidade se faz pelos fios pelos quais é tecida sua existência eternizada, que sempre reluz; já no personagem Eu, os degraus bifurcantes cerceiam seu sofrimento antecipado para o seu devir.

A espacialidade na obra de arte, conforme Ozires Borges Filho (2008), também serve para influenciar personagens a desencadear suas ações; para propiciar o desfecho das ações; para situar o personagem sem necessariamente caracterizá-lo, sendo importante o fato em si; para representar sentimentos já vividos pelo personagem ou aqueles que os desejam experienciar, no ápice dos sentimentos de Hortência “Um dia chegou a gargalhar”²³; para contrastar outros espaços de outros personagens, exemplo: o personagem que via Hortência se encontra em outra espacialidade; para antecipar acontecimentos: se o personagem Hortência ia para o jardim com facão, escavadeira e outros instrumentos típicos de jardinagem, imaginamos o que iria acontecer, mas essa imaginação não desvenda o movimento completo dos acontecimentos, afinal, a cada leitura a obra surpreende o leitor com sua profundidade.

Dentro dessa espacialidade, também temos os espaços realistas que se assemelham àqueles visto na vida real cotidiana, imaginativo, são aqueles que apesar de serem semelhantes à realidade são inventados/imaginados pelo criador da obra, e o fantasista não segue as semelhanças do mundo real, nem assim as quer, mas procura ao que é comum na ficção. Identificamos variados tipos de espaços presentes na tessitura de uma única obra, num conto, por exemplo, seu encadeamento é

²³(GONÇALVES, 2013, p. 22).

chamado por Borges Filho (2008) de percurso espacial. Neste, vemos o ápice da tessitura dos espaços gonçalveanos, a hibridização espacial, pois ele metamorfoseia o natural com o criativo: árvore-mulher, mulher-árvore, Luzia que luzia, que reluzia, e o destino. Esses signos podem ser encontrados tanto em sua forma pura da natureza como serem criados no universo ficcional. “É [...] a composição que permite à obra apreender e representar a realidade em um nível mais profundo” (GENTIL, 2004, p. 67).

O profundo da arte literária gonçalveana se encontra na bifurcação dos sentidos que essa obra apresenta. No caso do conto *Nos degraus que se bifurcam*, a presença dos sentidos se mostra ainda mais nítida quando o vazio é notado, sendo o silêncio a única forma possível de denunciar o mito. Trata-se de um viés do desmoldurar da arte pelo mito, a obra dialoga com Prosérpina, deusa romana, filha de Júpter com Ceres, que foi raptada por Plutão, rei dos infernos.

Num espaço de descuido, o rapto de Prosérpina aconteceu desencadeando um novo cenário. A mãe de Prosérpina, Ceres, com a falta da filha, descuidava da natureza, deixando tudo morrer. A ausência da deusa gerava naquele *topo*²⁴ a melancolia de fins outonal, casada com o inverno da solidão que fazia a maternal Ceres aprofundar do abismo melancólico, dando ao cenário a imagem de que a falta do ser fosse mais notada que sua presença: campos sem aparência de campos, apenas com resquícios de uma temporalidade verdejante, ora descuidada pelos sentimentos do inverno de horror, de desolação, de desilusão sem remédio na ausência bem presente.

Na tentativa de mudar o triste cenário, Júpter, rei dos deuses, pai de Prosérpina, raptada num dia enquanto colhia flores, intercede àquele que a raptou para as possibilidades de levá-la de volta à companhia de sua mãe. Mas sua metamorfose já havia acontecido, ela já havia comido o fruto do aprisionamento das profundes: romãs, e não podia mais sair definitivamente daquele lugar - moradia de Plutão. Desta feita, Prosérpina passou a pertencer ao mundo da obscuridade.

Cabe a Júpter apenas uma alternativa para não ver Ceres morrer de tristeza: estabelecer que durante metade do ano Prosérpina passasse com sua mãe e a outra

²⁴Em sentido geral, *topoi*, de origem grega, significa ponto comum de partida para uma fundamentação argumentativa. Em latim, equipara-se ao termo *locus*. Aqui, significa lugar comum que se opera enquanto naturalizado, inconsciente.

metade, com seu marido, fazendo parte dos dois mundos, isto é, ao dos vivos e ao dos mortos, ao da superfície e ao do subterrâneo ou das profundezas. Então, quando na terra vemos primavera, Prosérpina se encontra a florir o coração de sua mãe, e quando está nas profundezas do inferno, a imagem do inverno se escancara para todos, havendo transição entre esses tempos com as estações. Podemos encontrar essas figurativizações mitológicas nos seguintes fragmentos nos contos em análise:

Crepuscular, seus passos pelo gramado nos reportam a outras eras, como se estivesse ali a dialogar com Prosérpina nos Jardim do Édem, a sonhar com as fontes de água dos meandros divagantes do Paraíso ou do Inferno de Plutão.²⁵

[...] as Parcas foram evocadas e de pronto se apresentaram ao mundo da criação. Primeiramente, apresentou-se Cloto, aquela que produz os fios dos destinos humanos. A vestimenta da deusa já revelava a relevância de sua função [...]. Evocadas pela linguagem, de dentro para dentro das instâncias do signo, as Parcas não mediram esforços e passaram a trabalhar a produção das criaturas. Cada uma com seu poder e função determinados, teciam com precisão os três destinos de Luzia.

[...] Ao fazer os fios, Láquesis disse a Cloto: hei de ajudar-te nos fios. Hei de criar uma Luzia que resguardará no teu seio os mistérios da ágata [...]. Ruivos raios com a bênção de Égon compuseram a segunda Luzia. Tarde viva tarde. Ao fazer os fios, Láquesis disse a Cloto: hei de ajudar-te nos fios. Hei de criar uma Luzia que resguardará no teu seio os mistérios do fogo. E dele terá a cor que seja tão intensa quanto o sol. Dos fios de Cloto, surgia a esta Luzia, linda, sensual e quente a sedutora.

[...] Luzia era o fogo mas trazia em si os quatro elementos como uma espécie de vingança das Parcas aos deuses no momento de criação da mulher. Ela nos lembrava Pandora, antes do pôr do sol.²⁶

Era lá, naquela fila, que estava o meu suplício. Cada vez que a imagem da moça erigia na minha alma, deflagrava uma hecatombe no meu ser. [...]

Então fui me livrando de obstáculos que se me apresentavam, as inexoráveis curvas e galhos de árvores [...]. Finalmente, cruzei o pequeno bosque que dava para o jardim todo forrado de hortênsias e miosótis como moldura do que me aguardava do lado de dentro

[...] sobretudo *Vue de Delf* com o famoso detalhe do 'pan de murjaune' imortalizado por Marcel Proust [...].²⁷

Os principais seres mitológicos encontrados nessas figurativizações não foram escolhidos por acaso, tais como: Júpter, Pandora, Prosérpina, Égon, parcas, entre outros, mas estão presentes no tecido textual por sua singularidade própria de enquadramento osmótico. A inserção dessas figuras nas narrativas em estudo sugere-nos a compreensão de que o ato criativo consiste num exercício mitopoético, em que personagens como Hortência e Luzia, por exemplos, são singularmente simbólicas, para que seja possível ao criador da obra mitificar o processo criativo.

²⁵(GONÇALVES, 2013, p. 21).

²⁶(*Op. cit.* p. 24, 25, 26, 27).

²⁷(*Op. cit.* p. 147).

Em cada conto, há um jogo entre os nomes dos deuses citados. Muitos deuses gregos são reconhecidos pelos romanos como sendo os mesmos, já que têm as mesmas atribuições de poder, diferenciando-se apenas pelos nomes que cada nação os atribui. Se na mitologia grega o nome dado ao rei dos deuses é Zeus, na romana é Júpter.

Para ambas as nações, Plutão é o deus dos mortos, assim como Égon é Baal Hadade-Rimom ou deus tropejador, originado do hebraico, significa romã, termo alterado pelos judeus escribas por Rimon, como forma de menosprezar a um deus pagão. As duas citações bíblicas dessa divindade representam o próprio deus e um lugar, conforme podemos ver nos livros de Reis e de Zacarias: II Reis 5:18: “Nisto perdoe o SENHOR a teu servo; quando meu senhor entrar na casa de Rimom para ali adorar, e ele se encostar na minha mão, e eu também tenha de me encurvar na casa de Rimom; [...], nisto perdoe o SENHOR a teu servo”. Zacarias 12:11: “Naquele dia muitos chorarão em Jerusalém, como os que choraram em Hadade-Rimom no vale de Megido”.

Pandora foi a primeira mulher criada por Júpter como forma de punição aos homens, quando o titã Prometeu ousou roubar os segredos do fogo. Pandora com sua caixa cheia de segredos fora criada recebendo de outros deuses um atributo para sua formação. Parcas formavam o conjunto das três deusas: Cloto, que fiava, Láquesis que controlava a extensão e o caminho do fio, e Átropos, que cortava o fio. A tríade controlava o destino dos mortais.

As profundidades dos contos em análise, teorizadas por Gonçalves como homológicas, no conto *Nos degraus que se bifurcam*, remontam ideias críticas etimológicas como o vocábulo *hecatombe*, originado do grego antigo κατόμβη, que compõe a tessitura narrativa de sua arte desde a escolha de um signo da Grécia, berço das mitologias mais conhecidas no mundo ocidental, até a permeação da catástrofe vivida pelo personagem. A mitológica referência nesse conto aguça a curiosidade de leitor ao perceber o uso do termo *hecatombe*, que simboliza o sacrifício da unidade centenária de bois, conjuntamente com outras variedades de animais, oferecidas ao deus Apolo e às deusas Atena e Hera. Caso o leitor não se disponha dessa referência, ele deixará escapar o sentido que a malha mitológica traz subjacente. Esses deuses olímpicos simbolizam os poderes que regem o ciclo natural da vida e da morte, sendo ambas igualmente importantes, sem as quais metamorfoses não acontecem no limiar que está entre os mundos dos deuses e dos mortais.

Apolo é filho de Zeus - líder dos deuses - com uma titânida²⁸, representante do astro maior: sol, deus da luz, das artes, da música e da medicina. Usa seus poderes para curar e prever o futuro. Hera é deusa e rainha do Olimpo. Sendo a terceira mulher de Zeus, zela pelo matrimônio e pelo parto, representando, ao lado de Zeus, a união de osmose²⁹ entre homem-mulher, masculino-feminino. É simbólica da vingança da traição. Atena, filha de Zeus com sua primeira mulher, Métis, é deusa da sabedoria, especialista da arte e da guerra, seu escudo, chamado égide, e sua lança fazem parte de seus adereços simbólicos.

Também, a referência sobre campos ou bosques, e com particularidade o signo jardim, liga-se transparentemente à mitologia. Para vermos essa ligação dos deuses com os arbustos, usados como objetos e lugares de adoração pagã, a Bíblia destaca sobre a adoração dos orientais israelitas aos deuses pagãos, em alguns momentos de sua narrativa. Pelas exposições bíblicas, consta-se que os israelitas foram criados para ser um povo separado, adorador de um único Deus, porém, trino Deus.

Mas, com a aproximação dos israelitas de outros povos, com o tempo, eles acabaram aderindo a religiões pagãs. Por isso, com o desejo de atender o que era entendido como purificação a Deus, Josias foi um dos reis do povo judeu que se prestou a purificar a si e ao povo: “Porque no oitavo ano do seu reinado, sendo ainda moço, começou a buscar o Deus de Davi, seu pai; e no duodécimo ano começou a purificar a Judá e a Jerusalém, dos altos, e dos bosques, e das imagens de escultura e de fundição” (2 CRÔNICAS 34: 3). Pelos fragmentos, constatamos que os bosques são entendidos como semelhantes aos deuses.

A presença mitológica do conto *Nos degraus que se bifurcam* apresenta-se de forma diferente dos outros objetos analisados, pois, marca-se pela sua aparente ausência, já que um leitor inexperiente pode ser ludibriado pelo jogo das palavras para não ver o invisível: aquilo que se revela exatamente quando se oculta. *Vue de Delfé* um exemplo disso, pois *Delf* remete ao termo mitológico Delfos: oráculo de Delfos era lugar dedicado ao deus Apolo.

²⁸Titã para se referir ao masculino e titânida ao feminino dos ancestrais dos deuses do Olimpo eram figuras mitológicas.

²⁹Na osmose, ocorre um processo físico que permite o movimento da água entre dois meios de soluto, com concentrações diferentes, separados por uma membrana semipermeável que só pode ser permeável pela água. Com essa passagem da osmose, o processo osmótico se finaliza quando os dois meios de soluto ficam proporcionalmente com a mesma concentração de soluto (isotônico).

A composição do conto, do mesmo modo que os outros objetos deste estudo, apresenta a mitologia grega, romana, entre outras, de forma visível e invisível, metaforicamente falando, pois esta invisibilidade pode ser vista quando se aprofunda em seus sentidos, como também em estudos homológicos. Dessa forma, os contos em análise trazem em sua tessitura narrativa a mitologia e os elementos da natureza: terra, água, ar e fogo, às vezes, aparecendo como se fossem personagens - “quatro homens, quatro filhos”, entre outros, como podemos ver nos signos usados em cada conto analisado de Gonçalves (2013):

quatro homens de preto a levaram dali (p. 20).
em duas grandes águas, com aspectos de que foi sendo estendida ao longo dos anos, até adquirir os ares de hoje [...] sonhar com as fontes de água (p. 21)
usando-os mesmo que estivesse bastante quente no verão (p. 22).
Mas três desenhos foram mais bem acabados e as três árvores queriam ser símiles das personagens. [...]. Ao acordar, um amassar de meu corpo na terra havia sugerido um nome quase ilegível: luzia (p. 24).
Já tinha quatro filhos. Luzia parecia se conduzida pelo fogo, tanto pela cor de seus cabelos rubros e espessos que se descompunham excitando-se ao sol, quanto por seus olhos cor de mel (p. 26).
Luzia, impoluta em formosura, expunha-se à luz do sol e sua pele reluzia (p. 27).
As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras. A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior. [...].
Já fazia umas duas horas que eu não conseguia me levantar para fazer nada, nem mesmo me dirigir à cozinha para tomar água [...] Acabavam de cortar a energia por falta de pagamento [...] cruzei o pequeno bosque que dava para o jardim (GONÇALVES, 2013, p. 146).

Em *Nos degraus que se bifurcam*, a ausência da água, pela sintaxe que expressa “nem [...] tomar água”, figurativiza a sua presença, do mesmo modo que evoca a presença do elemento fogo, pelo que é narrado: “cortar a energia”; já o signo “bosque” se remete à ideia de que seja plantado sobre a terra. Dentre esses elementos da natureza, a linguagem metafórica da energia abrange o sentido de que é a energia mais usada no mundo, advinda da força da água, ao ser canalizada para rodar turbinas e gerar energia. No signo “energia”, temos a junção dos elementos: água; fogo; ar, porque a água é osmótica, contendo as químicas H₂O, contendo oxigênio, e terra, que é porção menor que abarca a porção maior, assim como acontece com planeta terra, sua maior parte é coberta por água.

Também percebemos os quatro elementos nos signos: ventre que se equipara ao ar; ao sol, remetendo-se ao fogo; o ato de aguar as plantas, mostrando a água em sua essencialidade que é de escoar sobre as coisas; e a ação de cavar com a

escavadeira, apontando para a terra, conforme fragmento: “foi sacrificando a bela árvore. Acabada esta parte, restavam as raízes. Para arrancá-la, a mulher de preto, valeu-se da escavadeira” (GONÇALVES, 2013, p. 23).

Nessa perspectiva, Gonçalves e Poe se dialogam entre os signos de sua arte. Poe além de estar presente explicitamente nas narrativas curtas de Gonçalves, suas composições literárias estão imbricadas à tessitura gonçalveana, seus temas “nascem das tendências peculiares da sua natureza, e que em todos eles a imaginação e a fantasia criadoras trabalha sobre a matéria primordial, um produto inconsciente” (CORTÁZAR, 1993, p. 126). No seu modo de criar a arte, os personagens de Gonçalves deixam sua marca estampada, sua *miosótis*³⁰, impregnada em seu jardim artístico de narrativas curtas, de poemas, de teorias, de críticas. Nesse contexto, conforme Propp (1971, p. 246), “Podemos comparar os contos do ponto de vista de sua composição, de sua estrutura, e então sua semelhança apresentar-se-á sob uma nova dimensão”.

Luzia assim foi criada. Cloto teceu os fios, um a um com linhas fortes, densas, mensuradas cada uma para durar a eternidade. Para que tudo desse certo, as três trabalharam juntas, nas noites de muita noite; de potes cheios de noite. Ela era a amoreira. Depois de tudo disposto. Átropos cortou o fio e inseriu no recorte a forma de que se valeu na composição de Luzia. Trancou a forma no Hades e lançou a chave bem longe para que nunca mais alguém pudesse fabricar outra Luzia. Ao ficar pronta Luzia, impoluta em formosura, expunha-se à luz do sol e sua pele reluzia (GONÇALVES, 2013, p. 27).

A arte, que não é nem acabada, nem inacabada, tem seus fios principais tecidos de modo a se tornar autônoma, cujo processo criador flui em si: o artista conduz a obra que, num dado momento, fica por conta dela mesma. Em *Os três destinos de Luzia*, a mitologia institui o fio da vida e da morte, evocando a existência da vida, na arte, e o corte biográfico que é o que realmente dá vida e qualidade à vida da arte. Quanto mais pura ela se fizer mais há de reluzir, sendo impoluta de plena formosura que brilha como um sol, dirigindo um universo que se atrai a ela pelos seus pontos enigmáticos. Portanto, sua profundidade nos induz a busca de sua verdade

³⁰O Professor, o artista Aguinaldo José Gonçalves usa termos criados por ele ou trazidos de outras áreas do saber para compor suas unidades sógnicas: é a busca pela busca, pela *recherche* teorizada por Proust, estudada por Deleuze. Miosótis, como o artista Aguinaldo mesmo diz, teorizando, é um termo de difícil definição, mas podemos dizer que se trata de um tipo de carimbo deixado pela forma de ser e de agir que uma pessoa ou algo tem quando atua em uma composição. *Miosótis* é um estado do ser, não sua essência. Sendo a essência da obra sua unidade e não os fragmentos de seus elementos.

que, na realidade artística, por mais que esteja iluminada a ser vista, não o pode ser descoberta em sua integralidade, sendo, portanto, arte.

3.2 Osmose do Olhar: Visível e Invisível

O visível e o invisível fazem o jogo da arte, pois o olhar ora se depara com o opaco, mas apenas parte dele, pois a obra não se revela em sua integralidade, ora vê o visível, porém, é pelo aparente mostrado por meio dos elementos composicionais da obra que o obscuro ou o vazio reluz. Merleau-Ponty (2009, p. 61) diz que o psiquismo somente é encontrado em suas réplicas exteriores, permanecendo opaco a si próprio. Certifica-se de que as réplicas externas se assemelham a ele, mostrando que “o nada é o que não é”, em que a consciência se faz imanência porque é nadaificação, vazio, visível transparência. Mas, esse vazio está repleto de qualidades.

Personagens não são pessoas, mas signos, isto é, significantes que são a imagem do som e significado que é o conceito internalizado pelo ouvinte. Por isso, o ser se constitui sendo negação da negação, com uma infraestrutura de ser nada, que posição reiterada, posição da posição. Isto posto, “o não-ser é sua maneira de ser” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 72). Esses movimentos com suas posições bipartites fazem o centrífugo e o centrípeto ser um único movimento pelo fato de que cada procedimento do signo se faz por sua própria mediação, pela exigência de um devir, de uma autodestruição que produz o outro, isto é, o nascimento da arte.

Hortência corta a árvore como se o fizesse em si mesma; Luzia tem o seu fio da vida cortado; em *Nos degraus que se bifurcam*, o *Eu* se vê do lado de dentro da espacialidade, estando de fora, no jardim, como um jogo de palavras compondo o quadro de um velório: caixão metaforizado pela moldura e as flores, o que evoca a ideia de transcendência do ser que se vê em estado de sua angústia, evitando pensar nela, mas sem fugir dela, para depois dos finalmentes da vida, ir ao metafórico “banco”: lugar de espera, lugar onde se depositam coisas ou seres - cemitério. Essa linguagem metafórica pode ser vista nos três contos em análise:

Ela procedeu de forma gradativa no dendrocídio. Primeiramente, ela se valeu de gestos e na atitude que, de maneira paulatina, iam aparando os galhos antes de exterminá-los. Depois, com movimentos ininterruptos e fortes, de maneira impiedosa e com o afiado facão em riste foi sacrificando a bela árvore. Acabada esta parte, restavam as raízes. Para arrancá-la, a mulher de

preto, valeu-se da escavadeira. Feito o trabalho, ela começou a dançar. Dançava em volta da ausência da árvore (GONÇALVES, 2013, p. 23). Átropos cortou o fio e inseriu no recorte a forma de que se valeu na composição de Luzia. Trancou a forma no Hades e lançou a chave bem longe para que nunca mais alguém pudesse fabricar outra Luzia³¹
Mas conseguia pensar por imagens como forma de fugir da ideia fixa: ir ao banco. E por elas eu comecei a reagir. Eu tinha de atravessar o jardim. [...] Então fui me livrando de obstáculos que se me apresentavam, as inexoráveis curvas e galhos de árvores e sentindo, cada vez mais, meus passos que agora adquiram um rito completamente novo. Finalmente, cruzei o pequeno bosque que dava para o jardim todo forrado de hortênsias e miosótis como moldura do que me aguardava do lado de dentro. [...] Então, estava diante da escadaria de mármore que se bifurcava³²

O olhar domina somente coisas, pois, se fixar sobre homens, transforma-lhes em manequins movidos por molas. Do alto da torre ora está a obra de arte, ora está seu leitor, estando distantes um do outro a ponto de a obra ser metaforicamente encerrada em seus muros: “Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro feito para presos ou para alucinados” (GONÇALVES, 2013, p. 20). O muro estabelece limite, isola ou aprisiona o ser, sendo uma metáfora que nos remete à técnica composicional do emparedamento, utilizada por Poe, que ocupa um espaço no mundo artístico de Gonçalves, em *O mundo crepuscular de Hortência*.

A ideia do visível e do invisível na arte literária de Gonçalves expressa-se pelo olhar que não está limitado ao setor do mundo visível, sendo o corpo físico, isto é, a presença física do tecido textual, escrito ou oral, um dos visíveis que se abre, ou seja, desnuda não totalmente o invisível em contraste com o visível, tal como: muro e portão, dia e noite. Esse visível que se abre, para Merleau-Ponty (2009), significa que se o ser permanece isolado é porque leva o *nada* adiante de si numa zona de vazio, mas que pode ser visível.

A enunciação instaura o universo das significações, sendo coextensiva ao mundo pensável com suas significações: a oralidade perpassa o significante que é a palavra e o significado que é o conceito que se tem dessa palavra. Essa relação torna-se a carne do visível - a obra de arte, já que o relacionamento do ser enquanto arte por meio de outro ser que, de forma erotizada, dota-se de uma magia natural que atrai sentidos, quando posto em contato com o receptor, provoca no leitor sua percepção frutiva. Leitor sente o mundo artístico que faz com que a obra, tendo sua arte visível,

³¹(*Idem, ibidem*, p. 27).

³²(*Idem, ibidem*, p. 147).

repouse em si mesma. Portanto, as coisas são aproximadas a nós pela visão, mas não são vistas “inteiramente nuas, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 128).

A obra de arte nos envolve porque envolve a si mesma nas relações que a remetem a si e ao outro, podendo ser usado como signo no discurso narrativo das ações do personagem: uma paisagem, um ambiente, uma cor e/ou outro signo. Uma cor nua, visível, é uma espécie de estreitamento entre horizontes exteriores e interiores sempre abertos: não emoldurados. É algo que toca o receptor e o impacta, fazendo ressoar, à distância, coisas do mundo visível, uma modulação efêmera desse mundo, sendo cristalização momentânea do ser ou da coisa visível. Entre os pretensos visíveis, encontramos o tecido que nos alimenta, que é apenas possibilidade de ser o que imaginamos.

O olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso. [...]. Por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, seus próprios movimentos se incorporam ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele; os dois sistemas se aplicam um sobre o outro como as duas metades de uma laranja (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 130).

Dessa forma, Hortêncica é signo da arte, portanto, é e não é mulher, árvore, flor, *hydrangea microphilla* é seu nome científico. Como planta originária da Ásia, recebeu o nome hortêncica em homenagem a uma dama francesa que tinha como esposo um naturalista responsável por introduzir a planta na Europa. Seu ciclo de vida é perene, gosta de climas amenos e frios. Sua coloração é muito variável. A flor em si está no centro, e o que vemos é uma ilusão que não é a flor, mas folhas mortificadas, por serem rústicas, exigem poucos cuidados, como regar sempre, quanto mais o solo for ácido, mais desenvolvida, bonita e colorida a flor ficará. A luz solar que recebe importa ser indireta em lugares quentes, mas no Sul não é problema plantá-la em exposição ao sol, pois o verão por lá é chuvoso.

Pode ser retirada sua muda em qualquer tempo, exceto no verão, pois é difícil vingar. Tudo para ela convém ser na medida certa, senão morre, senão dá muitas folhas e poucas flores. Deve ser podada para florescer no ano seguinte, os galhos podados podem ser novas mudas, então os galhos tenros são os frutificadores. Uma mesma planta pode apresentar variadas cores, dependendo do pH da terra em que

está (ácido = alumínio = azuis, violeta; ou alcalino = branco, rosa). Pode ser cultivada no interior e no exterior e chegar a um metro e meio de altura. Significa obstinação, honra, profundos sentimentos. Com suas muitas possibilidades de cores, representa a totalidade. É o capricho, é esgotamento, aquela que cultiva o jardim.

Esses detalhes sobre hortências nos remetem para a tessitura do discurso narrativo do conto *O mundo crepuscular de Hortência*. Nele, Hortência tem vida diurna e noturna, frutifica-se em qualquer vazio, sendo ela mesma que destruiu a árvore como se fosse a si mesma para dançar no entre. Pode florescer com variadas cores, dependendo de seu pH, Hortência veste estampas, isto é, o signo estampas remete à variedade colorífica que essa flor, que se metamorfoseou em árvore-mulher, pode apresentar. O personagem cuidava do jardim,

Mas no meio da noite, sobretudo nas noites de lua alta, eu ouvia ruídos de pessoas que entravam na casa de Hortência e lá permaneciam por certo tempo. [...].

Os vestidos de Hortência eram muito peculiares e revelavam seu humor e suas nuances idiossincrásicas. Eram todos eles longos, usando-os mesmo que estivesse bastante quente no verão. A maioria estampados, cujas estampas eram tão sinistras que ainda mais sinistras se tornavam quando resolvia usar uma estampa primaveril de florezinhas miúdas ou de cores alegres e suaves. A predileção por vestidos estampados apenas cedia lugar aos vestidos pretos daquele ser crepuscular. [...]

Depois de certo tempo, como se ressurgisse das paredes, iniciava-se um ruído que a gente não conseguia distinguir, mas que ia evoluindo, conformando-se em melodia, até atingir uma harmonia num timbre de soprano e a voz de Hortência ressoava alta, forte, vibrante e triste (GONÇALVES, 2013, p. 21-22).

Da mesma forma, temos o signo Luzia, termo com radical “luz” que força nossa mente a pensá-lo como algo a ter por natureza um destino: passagem bíblica em que Jesus disse em Marcos 4:21: “Vem porventura a candeia para se meter debaixo do alqueire, ou debaixo da cama? não vem antes para se colocar no velador?” Tal como o signo luzia, Luzia é por natureza aquela que emite luz, luminosidade.

Por fim, o *Eu* do conto *Nos degraus que se bifurcam* encontra-se inominado no visível, mas compreendido no âmbito do invisível: ser signo de arte. O *Eu*, apresentado em maiúsculo ou não, adquire a função de eixo do discurso narrativo. O *Eu* encontra com o *Outro*, formando a unicidade do diálogo entre obra de arte e aquele que a contempla; entre o exterior e o interior, entre o visível e o invisível, que se veem por meio da osmose: eu do passado com o eu do presente.

O Eu é apontado como instrumento do discurso narrativo que aproxima distâncias, e se torna metáfora do Outro, isto é, “la metáfora se clasifica entre las figuras de discurso que consta de una sola palabra y se define como tropo por semejanza; en cuanto figura, consiste en un desplazamiento y en una ampliación del sentido de las palabras”³³ (RICOEUR, 1975, p. 11). Esse encontro do Eu com o Outro é desencadeado pela osmose: fluxo interno dos elementos artísticos usados na obra. Isso é como a água - elemento da natureza - que em seu caráter peculiar participa da formação de outras composições consigo mesma, mas pode adentrar ou permear outros elementos, unindo-os.

Mas, há diferenças entre os movimentos do olhar e as mudanças produzidas no visível para ver-se, interpretando o invisível. O espetáculo do visível tem relação com as qualidades táteis: é moldado na espacialidade do universo sensível. O ser tátil se volta de alguma forma para aquilo que faz parte da visibilidade, havendo então a imbricação e o cruzamento daquilo que é tocado com aquele que toca, isto é, entre o tangível e o visível que estão na arte incrustados. Assim, o mesmo corpo vê e toca, da mesma forma que pensamos: o visível e o tangível são do mesmo mundo.

A visão é palpação do olhar e pelo olhar. Se vejo, é preciso que a visão seja redobrada por outra complementar: eu mesmo sendo visto de fora ou da exterioridade, tal como se outra pessoa me visse no meio do visível em certo lugar. Isso é o mesmo que dizer: aquele que vê a obra de arte, vendo-se nela, vê-se como se fosse ele outra pessoa. Tanto a arte quanto o Eu que vê possuem profundidade: a obra parece ver, pois diz a profundidade de quem a contempla, fechando-se em si mesma para que diferentes leitores se vejam na obra como se esta fosse reflexo de seus interiores.

Esse reflexo corresponde ao dentro e ao fora, encontrados na arte literária pelo que ela expressa sobre o visível e o invisível nela contidos, isto é, centrífugo e centrípeto se preenchem com unicidade, pois um depende do outro. O visível tem a qualidade de textura, de superfície que se imbrica com o invisível expressado, mas só visto se estudado com profundidade de significações, ou seja, pelo viés da homologia. O visível total da obra de arte sempre tem atrás, ou depois, ou entre seus aspectos o profundo, o invisível.

³³A metáfora se classifica entre as figuras do discurso que consta de uma só palavra e se define como fonte de semelhança, enquanto figura, consiste em um desfazimento e uma ampliação do sentido das palavras (RICOEUR, 1975, p. 11, tradução nossa).

Assim como a obra de arte, o corpo humano é um ser de duas faces: visível e invisível, parte exterior e interior. De um lado, vemos o que está diante dos olhos pela sua superficialidade, isto é, as coisas visíveis, de outro, está o invisível que só pode ser percebido se se buscar os instrumentos, que significam teorias, para entender os signos do discurso narrativo. Quando Hortência apara os galhos da árvore é como se estivesse aparando partes de si mesma. Por meio de seus instrumentos, ela desnuda-se a si mesma, entretanto, permanecendo no seu invólucro, movimenta-se como que desnudasse o que está no invólucro de dentro das molduras, que é o invisível, trazendo à baila o diálogo entre o visível e o invisível, como podemos ver nos fragmentos encontrados nos três contos:

fazia pulsar sua presença ainda de forma mais viva, como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis [...] (p. 21).

Ao crepúsculo, ela aparecia para se apresentar ao mundo, tendo o pequeno jardim como pretexto. Abria lentamente o portão e se apresentava com suas armas de costume: tesoura, facão, enxada e outros instrumentos pontiagudos. Quando assim armada, Hortência se munia de força e mais ainda de coragem e iniciava seu exercício de exorcismo contra a natureza (p. 21-22).

O atroz sentimento [...] atravessa os becos invisíveis da cidade (p. 22-23).

As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras. A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior (GONÇALVES, 2013, p. 146).

Pelos fragmentos, o narrador se mune de palavras para nos mostrar que há o invisível da obra, ou seja, sua tessitura que é feita por instrumentos próprios, como os elementos do conto, por exemplo, que fazem parte do ofício composicional do tecido literário. Cada signo usado no conto não deve ser posto de forma mecânica, mas com muito trabalho, que pode ser comparado àquele que usa o automático e aquele que prefere usar seus instrumentos artísticos de maneira mecânica. Voz narradora nos dá a receita de que na composição da obra de arte, como o conto, não se deve usar receitas automáticas, ou seja, não use elevador, prefira as escadas. Afinal, arte literária requer o trabalho de transpiração. Vejamos o fragmento que comporta essa menção:

De nada adiantava me dizerem: coloque no débito em conta. Isso para mim era muito complicado. Seria mais elemento para eu tratar com a moça do guichê do banco. Era lá, naquela fila, que estava o meu suplício. [...]. Eu não conseguia ler nada. Não conseguia me concentrar no desenho das letras e na concatenação das palavras. [...]. Então fui me livrando de obstáculos que se me apresentavam, as inexoráveis curvas e galhos de árvores e sentindo,

cada vez mais, meus passos que agora adquiram um rito completamente novo. [...]. Então, estava diante da escadaria de mármore que se bifurcava. Na dúvida, depois do primeiro lance, tomei a escada da direita. Subi-a, pé ante pé, e me dirigi ao devido lugar (GONÇALVES, 2013, p. 146-147).

Diante do exposto narrativo acima, o visível das palavras se concatenam com o invisível da receita da composição literária. A obra é difícil de ser tecida, o narrador, por hora, encontra dificuldades que ele chama de obstáculos, cheios de curvas, dos quais ele segue em sua criação se livrando desses atrapalhos. Cruza escadarias, pega fila, caminha pé ante pé, fica diante do suplício criativo. Para só depois de árduo trabalho, a obra se encontrar criada, para tomar seu destino de ser o que é. Da mesma forma, podemos interpretar a tessitura física da obra de arte:

Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em duas fases (MELEAU-PONTY, 2009, p. 134).

Se o leitor ficar preso no que vê na superficialidade, continua a ver-se a si mesmo num movimento rotativo único, mas, se ver a si mesmo indo além da aparência da obra de arte, ele se sentirá olhado pela arte, vendo a possibilidade do outro também ser olhado pela nudez que essa arte apresenta, não sabendo ao certo quando a vê ou quando é visto. Assim como os dois olhos se fazem ser um único órgão, estando aparentemente separados, as visões da arte e de quem a contempla se misturam numa única visão ciclópica.

Daí cabe pensar em Proust que, para Merleau-Ponty (2009), sua teoria-arte sobre a *recherche* expressa relações entre o visível e o invisível que não contraria o sensível, sendo seu dúplice e sua profundidade. Seja qual for a linguagem da arte, pela tessitura dos seus próprios “arranjos” ou elementos de construção, ela sustenta um sentido, conquistando olhares, porque também olha. Portanto, som e sentido, cor e sentido, imagem e sentido pelo sistema de relações explícitas entre signos e significados, sendo resultado e produto da linguagem, estão na mesma relação do discurso artístico: arte dialoga com artes.

Para Lucrécia Ferrara (2009), as possibilidades de sentidos de um signo espelham-se em outros signos, isto é, intersemiose, procurando as relações da osmose. A esse espelhamento chamamos intersemiose. Quanto mais intersemiótico

menos descritível o signo e menos hegemônica a linguagem. Assim, o signo mistura linguagens, sendo meios para os espaços ou vazios de intermeios. A convergência dos sentidos do signo centra-se no ponto ou entremeio entendido como isotopia. Como exemplos principais de signos que espelham convergência de sentidos, temos mulher-árvore, hortêncina, luzia, Eu, entre outros.

vestidos de Hortêncina eram muito peculiares e revelavam seu humor e suas nuances (p. 22).

Hortêncina apareceu um pouco mais tarde para cuidar do jardim [...]. Era um lindo manacá com flores lilases e brancas. Quantas vezes vi Hortêncina em comunhão com essa árvore. Do alto de minha janela, o que se via era uma conjunção tão harmônica que parecia um só ser, como fora uma mulher-árvore ou uma árvore-mulher (p. 23).

[...] para que nunca mais alguém pudesse fabricar outra Luzia. Ao ficar pronta Luzia, [...] expunha-se à luz do sol e sua pele reluzia (p. 27).

E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais próximas [...] (p. 146).

Eu tinha de atravessar o jardim. [...] E eu não sei o que me confundia mais [...] fui me livrando de obstáculos [...] cruzei o pequeno bosque (GONÇALVES, 2013, p. 147).

Dessa forma, percebemos que mulher-árvore se desligou de tal forma da descrição hegemônica de sentido, que se transformou em tipicamente signo artístico; hortêncina é nome de mulher, é flor, que pela sua própria natureza é formada por folhas rústicas ressecadas, mas que aos nossos olhos são tão viçosas e belas, levando esse entendimento para a arte literária, esta, quando se desliga de seu criador, torna-se mais bela, mais pura; luzia é nome de mulher, é verbo conjugado que significa resplandecer luz, chamar para si a atenção do olhar; Eu reflete o Outro, ao pronunciarmos o Eu da narrativa curta é como se estivéssemos falando de nós mesmos, além disso, quando destacamos o Eu é porque chamamos à existência dialógica outro ser, o Eu sugerindo também ser a própria obra em si mesma.

Um signo é complexo em si mesmo e nas suas operações que revelam o seu rompimento com a hegemonia sígnica. O leitor impulsiona a fragmentação sígnica pela sua capacidade de descoberta que desnuda o avesso do signo, que o faz ser um e todos ao mesmo tempo. Pelo trabalho estético da obra de arte, há a descoberta de novas possibilidades interpretativas do signo: “a realidade construtiva da civilização técnica determina novas reflexões e noções para as manifestações estéticas do homem. O material artístico desvincula-se [...] dos seus caracteres de ordem absoluta e subjetiva, erigindo o objeto como temática” (FERRARA, 2009, p. 10).

O composicional da arte literária está relacionado ao objeto estético construído como informação sígnica, aliando-se para se ter a estrutura dos signos e da linguagem, incorporando o signo e a informação novos. Daí a informação do objeto construído só torna-se passível de percepção, não estando submissa ao código arbitrário, permanecendo estanque, não sendo interpretável ou traduzida semanticamente.

Também vemos o sincretismo que procura a essência da linguagem no estado de pureza absoluta. Tal sincretismo significa uma liberdade que não se vincula às funções referencial ou simbólica, escapando do significado arbitrário para inovar a linguagem pelo estranhamento que representa o objeto artístico numa matéria estética que inaugura a arte num novo processo criativo. “A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte” (FERRARA, 2009, p. 34).

Estranhar significa substituir o simples pelo singular, pelo desvio do comum, do normal, é desautomatização da percepção; construir circunstâncias singulares de percepção, a arte é construída com um significado próprio, sem significado no referente, é autônoma no universo do referente; cria-se uma sintaxe geradora de uma semântica interna corpo textual criativo que se revigora em seus insólitos que nele se produzem. Dessa forma, a arte é percebida na sua duração, na sua continuidade da percepção, causando estranhamento pela sua construção, como os fragmentos nos expõem:

A imagem em si provocava estranhamento como nos quadros de René Magritte. Por isso causava incômodo vê-la agora com aquele facão, vestida de preto, exterminar a árvore (p. 23).

A vestimenta da deusa já revelava a relevância de sua função. [...]. Luzia engendra o seu retrato com os que estão sendo produzidos. São muitas cores de combinação complexa e muitos fios, mas a personagem parece dar passadas em direção ao sobre a mesa. Os olhos que prospectam a sorte de Luzia formam muitos desenhos. Evocadas pela linguagem, de dentro para dentro das instâncias do signo (GONÇALVES, 2013, p. 25).

Pelos trechos acima, vemos os significados da unidade da arte dos contos de Gonçalves se processando pelos signos: estranhamento, incômodo, vestimenta da relevância de sua função de ser arte, engendramento do retrato da arte, sua combinação complexa, com sua linguagem das instâncias do signo. Essas palavras

ultrapassam os limites de sentidos simples dos signos, defendendo seu próprio universo da linguagem com seu processo criador que atrai a cognição humana. Dessa forma, a arte gonçalveana dos contos deste estudo acolhe a desordem das perspectivas temporais e espaciais cruzadas e entremeadas por outras artes, para se erigir o fragmento quebrado, o retorcido, vazio da similaridade artística.

Num só instante, o signo da arte se faz objeto e significado dessa imagem ou objeto, sendo que faz significações de muitos signos dentro de um só, tais como: hortência, luzia, eu, que ultrapassam, ao mesmo tempo que se imbricam, significâncias. Assim, a arte literária faz leituras do passado e do presente, fazendo ponto de encontro de espacialidade e temporalidade que se retomam e se renovam simultaneamente, articulando sentidos dos signos.

Os vestidos de Hortência eram muito peculiares e revelavam seu humor e suas nuances idiossincrásicas (p. 22).

[...] um nome quase ilegível: luzia. E ali estava o nome que queria virar estória. Luzia (p. 24).

Meus passos prosseguiram sem que eu tivesse a verdadeira noção de seu destino. [...]. Eu tinha o senso de direção e só isso. [...] E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais próximas (GONÇALVES, 2013, p. 146).

Nesses fragmentos, notamos que Hortência é signo colocado semelhante a uma mulher que usa vestidos muito peculiares a sua “personalidade”, isto é, o personagem transparece pela aparência o que supostamente se encontra dentro do seu ser, de seu sentimento. Da mesma forma, Luzia transcende o que está contido dentro de si: a luz precisa resplandecer, seguindo o seu destino que só ela mesma poderia dominar, pois os caminhos de Luzia, assim como os raios de sol, pertencem só a ela mesma, sendo indomáveis. Além disso, seu nome carrega símbolos mitológicos, porque Luzia foi criada pelos deuses, portanto, só poderia ser também deusa. O Eu, no último conto em análise, é a junção de outros eus, de outros seres que se interligam a sua composição, dialogando com o outro que pode ser personagem, ambiente, outras obras, que são fluidos pelo poder da osmose presente desde a tessitura dos discursos narrativos.

Contudo, a osmose cria a continuidade dos diálogos da intertextualidade: diálogo de um texto com outro texto, entre o dentro e o fora, entre presente e passado, sendo a estrutura profunda do intratextual e do contextual; da intratextualidade que é diálogo de signos no interior do mesmo texto; da contextualidade que faz diálogo entre

signos no contexto do ambiente urbano. Ocorre o processamento de representação do icônico tátil visual do código verbal entre o intratextual e o contextual.

Desse modo, a arte literária se faz um ser único: ser de linguagem que, nos limites do signo/icônico, cria possibilidades de significação nos engendramentos de sua criação. A motivação dos signos especificados nos códigos dialógicos produz movimentos dentro do tecido textual dos signos com eles próprios, como no jogo que parece dizer a mesma coisa: hortência é árvore-mulher e mulher-árvore. Também ocorrem movimentos dos signos com outros de outras obras: narrador traz ao seu discurso autores consagrados pelo reconhecimento de suas criações, tais como, Magritte, Proust, Poe, entre outros. Além dessas movimentações que mais parecem uma dança bem sincronizada, a voz narradora usa os acontecimentos dos personagens como pretexto para a exposição dos compassos criativos. Os referentes emergem-se para sentidos variados, formando o que se conhece por isotopia, isto é, o ponto onde converge os sentidos.

Hortência, Luzia e Eu passam a ser referentes de flor-árvore, de luz e de destino, de Eu com outros eus. Nesse contexto, jardim tem como referentes árvores, flores, terra, entre outros, se não passaria a ser a própria referência. Dessa forma, a obra nasce, sendo que o que interessa é a compreensão do período de nascimento da obra que é para se saber seu sentido metafórico. Além disso, a arte literária se apropria de uma função poética que a caracteriza em cada época, e tem outra função, aliada à função poética, que é a referencial. Mas, na obra de arte, há a revivência, por isso, ela se atualiza circularmente no aqui e no agora.

No universo de possibilidades de trazer à baila seus sentidos, a arte literária se recria a cada olhar, ganhando interpretações, porque nos ajuda a permear uma essência humana na sua condição ao mesmo tempo humana e animalesca, contendo os elementos encontrados na natureza pela aura que envolve o seu objeto: a palavra. Esta é osmótica, líquida, porque permeia o que parece impermeável como as outras artes, como a música, o cinema, a pintura, e sólida, porque solidifica sua expressão para se consolidar a si mesma, dialogando com outras épocas, realidades, não é feita para entender algo, mas para ser sentida, é atemporal, é contemporânea o tempo todo.

Na narrativa curta gonçalveana, sua tessitura é engenhosamente pensada, sendo que sua narratividade é remetida para seus elementos que se voltam para sua linguagem. Portanto, pode ser analisada a partir de sua natureza com foco naquilo

que o signo instaura pela plurissignificação, com uma literariedade bem profunda, muito além da literariedade dos signos. Os movimentos dos signos dançam, dialogam consigo mesmos e com outras artes, apresentam-se em seus requebros pelos variados diálogos que a palavra os permite fazer, mas, ao mesmo tempo, seguem sua linearidade e circularidade de voltarem-se para a própria arte, como podemos perceber nos seguintes fragmentos:

Ela dançava a dança do ventre [...] ela dançava no intervalo vazio do entre. Suas mãos construíam o delineamento das curvas e apontavam para o ritmo de seu corpo em serpenteios e requebros que iam e vinham em torno do mesmo ponto [...] Hortência chamava a atenção por tudo mas, principalmente, pelo modo como pisava entre as plantas (GONÇALVES, 2013, p. 20, 21, 22).

Evocadas pela linguagem, de dentro para dentro das instâncias do signo [...] Nesse entre-fio de tecidos [...]. Dentre elas se incluía a atração [...]. De dentro daquela manhã [...] quanto por seus olhos cor de mel que jamais olhavam de soslaio mas dentro dos olhos da gente de modo a nos intimidar e acobrunhar até os nossos ossos [...] De dentro daquela noite, extraiu-se a cor de Luzia [...] As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras [...] Como um caramujo, eu me enrolava em mim mesmo e dentro de mim vinham camadas de vesgos amarelos como musgos incrustados nas paredes de pedra (GONÇALVES, 2013, p. 24, 26).

Finalmente, cruzei o pequeno bosque que dava para o jardim todo forrado de hortênsias e miosótis como moldura do que me aguardava do lado de dentro (GONÇALVES, 2013, p. 147).

Conforme visto nos fragmentos, no entre signos e no entreartes, o discurso narrativo de Gonçalves envolve o leitor com sua arte que vislumbra os sons, as cores, o jogo das palavras, que se movimentam numa dança com requebros de sentidos, tal qual uma serpente simbólica da dança oriental, chamada dança do ventre, pela qual as mulheres imitam os serpenteios da serpente ocidental. Nesse movimento dos contos em análise, aterrissamos nossa imaginação mais inconsciente para vivermos sua arte tendenciosa à noturnidade, ao modo “eclipsado” de seu ser.

Por meio do conto, temos a liberdade mais “extraordinária que se possa dar a um homem: a de encaminhar, dirigir, informar conscientemente as forças desatadas do seu inconsciente” (CORTÁZAR 1993, p. 128). Nesse desatar, ocorre a movimentação do nosso entre, que nos ata a nossa própria consciência de ser e estar no nosso mundo interior condenado nele mesmo, cheio de frutos silenciosos: não propensos à gravitacional realidade física humana. Nesse viés de pensamento, Cortázar, o seguidor de Poe, insere-nos no teor da produção poeana:

ninguém produziu como Poe os efeitos da condenação, ninguém teve maior consciência de estar condenado. Em suas páginas não se sente jamais o alento da vida; ocorrem crimes que não repercutem na consciência humana, ouvem-se risos sem som, há prantos sem lágrimas, beleza sem amor, amor sem filhos, as árvores crescem sem produzir frutos, as flores não têm fragrância... É um mundo silencioso, frio, arrasado, lunático, estéril [...] (CORTÁZAR, 1993, p. 13).

Essa consciência é a consciência da arte literária, vista tanto nos contos de Gonçalves como nos de Poe. Ambos revelam, em sua obra, o mundo visto na obra, mas interiorizado de tal forma em si mesmo, que não é de todo penetrado: nunca compreendemos o que está diante de nossos olhos: é como a vida humana. Isso pode ser pensado assim: bolas de cristal têm seu centro ali diante dos olhos, mas se faz inalcançável, sendo cena transparente e petrificada. Vemos isto, na visão do narrador, quando diz “a última vez que vi Hortência” (GONÇALVES, 2013, p. 20). Dessa forma, temos então o trajeto interior na obra: a evolução dos personagens no texto: Hortência cavou, e dançou no vazio do entre, Luzia absorveu os três destinos de sua criação e o Eu cruzou o jardim de seu destino. Dessa forma, é tecida a osmose das circunstâncias que rodeiam as hipotéticas/alegóricas personagens, não ofendendo o leitor ao imaginar que tudo poderia ter sido conforme o discurso narrativo.

Assim, os movimentos das narrativas curtas analisadas são tecidos para imbricar seus signos na horizontalidade e na verticalidade significativa da arte literária, interagindo espaços artísticos. Tais movimentos parecem bailar como numa dança, trazendo para o tecido textual seres mitológicos, autores, pintores, que se dialogam como se quisessem permear um ao outro, mas permanecendo em si mesmo imparcializados. Isso pode ser visto pelo processo osmótico, em que o visível e o invisível se bifurcam para mostrar o jogo da arte pelo seu dever: os elementos sígnicos usados na composição da arte literária transparecem o vazio que revela as réplicas da arte em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação dos contos *O mundo crepuscular de Hortência*, *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, da obra *Das estampas*, de Aguinaldo José Gonçalves, representou para nós o início da busca de novos horizontes perspectivos da pesquisa literária. Desde a inauguração do projeto de pesquisa do Mestrado, nossa inquietação sobre a composição modular dos contos de Gonçalves foi se formando como em degraus temporais para uma configuração atemporal.

Os recursos narrativos encontrados nos contos de Gonçalves tornaram-se o foco principal desta pesquisa, destacando o procedimento criativo neles instituído, ressaltando as características do conto literário, além de interpretar as relações dos objetos da análise com outras artes por meio do modo; identificar o processo criativo dos personagens a partir da voz narradora, com ênfase na sua relação com o universo ficcionalizado; analisando os efeitos de sentido dentro do que os capítulos desta dissertação foram propostos para estudar.

Para tanto, certos conceitos literários, linguísticos, entre outros, serviram como ancoradouros para o desenlace das demonstrações interpretativas de cada conto. Pela linguagem das letras, os signos dos contos sintonizam e dialogam com outras artes. A imagem de cada um pode ser vista pelos mecanismos trabalhados nas palavras. Assim, a linguagem literária narrativa gonçalveana manifesta-se no espaço literário do sincretismo e do hibridismo complexos de seus signos no interior do texto. O desdobramento dos sentidos transcende os sintagmas usados na construção narrativa, fazendo da voz narradora o demiurgo do diálogo criativo desse gênero literário.

Ao ler *Das estampas*, composta por sessenta e dois contos, os três contos escolhidos chamaram-nos a atenção pela sua tessitura que nos revela a formação do que seria o vazio de Hortência, portanto, da obra. As narrativas curtas são formadas a partir de uma estrutura complexa, que surpreendem o leitor a cada releitura, pelas relações que se desenvolvem, pela busca que permite o descobrimento de seus elementos constitutivos, que se entrelaçam dentro e fora do texto, isto é, entre obras.

Por meio do conto *O mundo crepuscular de Hortência*, fomos levadas a escolher os outros: *Os três destinos de Luzia* e *Nos degraus que se bifurcam*, iniciando, assim, um processo de irreversibilidade de inteligência pela busca das dimensões de seu discurso literário. Cada conto dialoga consigo mesmo e com outras

artes, por meio de seu discurso narrativo. Essa dialogia se dá pela invenção da sua tessitura textual, exigindo um trabalho crítico-interpretativo dinâmico e minucioso, a partir de teóricos que permitem fluir a arte de Gonçalves com outros autores e artistas numa confluência coerente e harmônica.

Pela hipótese que formulamos de apreender cada conto de modo adequado e pertinente, efetuamos releituras das características desse gênero literário, encontrando pontos de vista de teóricos que achamos pertinentes fazer comparações entre suas teorias e o tecido textual da obra de arte de Gonçalves, bem como fazer analogias e homologias dos signos expostos com obras de contistas inovadores, tais como: Poe e Cortázar, por exemplo. Além disso, permeamos a história do conto, pinceladamente, para nos atermos mais nos elementos imbricados no procedimento criativo gonçalveano.

Desta feita, podemos dizer que o objetivo central deste estudo, que consiste na análise de narrativas curtas da obra *Das estampas*, de Aguinaldo José Gonçalves, fora alcançado já que destacamos os elementos e os aspectos do procedimento criativo instituído nos contos de análise. Também foram alcançados os objetivos específicos pela nossa perspectiva de ressaltar as características da narrativa curta gonçalveana, bem como estabelecer suas relações com outras artes, ao observar os signos trabalhados em seu modo discursivo refletindo como espelhos nas teorias e nas artes comparadas neste estudo.

A voz narradora envolve o leitor pelos vieses ou processos criativos dos discursos dos personagens. Há relação sugestiva entre o universo ficcionalizado e aquele vivido e sentido pelo receptor ao viajar nas entrelinhas do texto. A imagem da arte do conto é criada, fazendo relação e diálogo com a arte pictórica, por exemplo, causando tensionalidade e efeitos de sentido que faz a narrativa curta alcançar seu resultado de impactar aquele que a lê.

Assim, a linguagem literária de Gonçalves coloca o leitor a permear as entrelinhas imaginárias de sua expressividade. Tais narrativas curtas têm suas relações com outras artes, pelo viés dos signos tecidos no discursivo textual, que desnudam a composição dos recursos narrativos do conto, de sua sintaxe geradora do cume tensional. Os signos reconstituem a visão imagética uníssona do conto, usados como a forma provocadora de uma apreciação mais profunda, mais homológica das artes mencionadas na sua tessitura textual, revelando outras artes como a Música, o Cinema, a Dança, a Arquitetura, a Pintura, entre outras. Dessa

forma, os três contos analisados desencadeiam sua máquina de sentidos que invoca aos elementos de seus aspectos os meandros dos capítulos desenvolvidos nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).

BORGES FILHO, Ozires. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações e convergências. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em: 19 set. 2015. 17.10.00.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Globo, 1971. p. 39-56.

_____. A construção da novela e do romance. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Globo, 1971. p. 205-226.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

_____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 5.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 2004.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição & permanência: Miró/ João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. O êxtase da forma e as formas do êxtase. *RevistaUsp*, São Paulo, n. 93, p. 188-199, mar./abr./maio, 2012.

_____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 57-68, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/13268>>. Acesso em: 05 ago. 2015. 19.16.00.

_____. *Signos (em) cena: ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Das estampas*. São Paulo: Nankin, 2013.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. La dominante. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgard Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

PROPP, Vladimir Ja. As transformações dos contos fantásticos. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Globo, 1971.p. 245-279.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Tradução de Agustín Neira. Paris: Ediciones Europa; Éditions du Seuil, 1975.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Globo, 1971. p. X-XXII.

SERGUILHA, Luis. *Kalahari*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Fontes, 1977. (Coleção signos).

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Vítor; JAKOBSON, Roman *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Globo, 1971. p. 167-204.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ANEXOS

I - Aguinaldo José Gonçalves: Algumas Considerações

Aguinaldo José Gonçalves nasceu em Buritama, São Paulo, na estação do inverno, no mês de agosto, no Dia do Soldado, quatro anos depois do término da Segunda Guerra Mundial. É Professor em renomadas universidades no Brasil, incluindo a Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mas, as fronteiras brasileiras não são barreiras para seu merecido reconhecimento entre leigos e letrados em várias partes do mundo.

Com dezenas de obras publicadas, Aguinaldo José Gonçalves torna-se a cada ano um dos autores mais relevantes entre os críticos literários brasileiros. É teórico, crítico da arte, poeta, mas é como contista e teórico que realçamos sua significativa presença neste texto. O contista é escritor de fruição imediata. Esse “recorre ao silêncio como recurso de forma e/ou como oferta ao leitor para contribuir. Assim, o silêncio transforma-se de ausência/silêncio a presença” (MORENO, 1987, p. 214).

Desde as tenras pesquisas de Aguinaldo José Gonçalves sobre o processo de criação de obra literária, em poesia e em arte pictórica, o autor tem trilhado os caminhos mais complexos de estudo e criação. Sua envergadura poética, na poesia e na narrativa, coloca-o nos níveis dos artistas mais representativos da contemporaneidade ao colocar o leitor entre o diálogo que sua obra faz com artistas e artes.

O título de Livre-Docência, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), faz de Gonçalves um Professor num sentido mais profundo da palavra, um reconhecido trilhador dos altos escalões de pesquisadores, mas essa titularidade, além das obras, textos, capítulos, artigos, ensaios, entre outros trabalhos publicados, por si só, não abarcam a personalidade crítica e contributiva que esse ícone pode transcender àqueles que o cercam.

Suas obras, com destaque a que foi analisada neste texto, abordam temas cotidianos, mas que traz em si uma abordagem estilística bastante sofisticada: pela inserção de obras, de artes, de críticos, de autores clássicos e contemporâneos dentro de seu discurso literário. Ao trazer esses universos entre artes e entre autores, o leitor

se obriga a se munir de conhecimento: é a *recherche*, sem a qual fica inconcebível viajar pela obra de forma mais extasiante.

Entre suas obras mais conhecidas, destacamos *Das estampas*, de 2013, escolhida para o desenvolvimento deste trabalho; *Nina e Rosário*, de 2012; *Signos (em) cena* – poemas; *Signos (em) cena* – ensaios, ambas de 2010; *In abysmos*, de 2006; *Museu Movente* - o signo da arte em Marcel Proust, de 2004; *Vermelho* (poesia), de 2000; *Laokoon Revisitado* - relações homológicas entre texto e imagem, de 1994; *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*, de 1989, entre outras. “Ver com os olhos livres de tudo aquilo que limita a nossa consciência e as nossas possibilidades de evolução na linha de existência” (GONÇALVES, 1989, p. 148).

Apesar destas menções do autor se refiram diretamente ao seu trabalho de pesquisa sobre a poesia de João Cabral e a pintura de Joan Miró, o artista respalda as a quaisquer naturezas literárias, já que a composição da literariedade da modernidade é que está em jogo apreciativo. O trabalho do autor, começando pela sua obra *Transição e permanência: Miró/ João Cabral: da tela ao texto*, que se configura em sua dissertação de Mestrado, pode ser analisado como construção que se equipara as construções dos autores renomados que o mesmo expõe como riqueza de arte.

Sua arquitetura, mesmo em obras de interpretação como a citada acima, representa um cunho de extrema relevância artística, mostrando uma dimensão profunda de captação vista, por exemplo, na página introdutória de *Transição e permanência*, quando o autor declara sua obra inaugural escrita em 1980, mas só publicada nove anos depois, em que o primeiro discurso cedeu lugar ao segundo, pela prefiguração do tempo que passou entre seus discursos, que foram cerceados pelas condições culturais distintas que provocam novas reinserções de elementos para o texto. Isto posto, para adentrarmos e trilharmos os caminhos que nos levam aos descaminhos das buscas dos elementos que pretendemos absorver na obra *Das estampas*.

Na área de Intersemiótica, com ênfase nas relações homológicas entre palavra e imagem, Gonçalves se impõe pela sua desenvoltura crítica em conferências, seminários, simpósios, entre outros. Mas em sala de aula, o reconhecimento daqueles que o ouvem se torna ainda mais avultado, pela oportunidade de dialogar com o autor *Das estampas* com sua personalidade tão marcadamente singular, mas que homogeiniza pelo menos uma coisa: a importância da consciência crítica das artes.

II - Contos: GONÇALVES, Aguinaldo. *Das estampas*. São Paulo: Nankin, 2013. p. 20, 24, 146.

O mundo crepuscular de Hortência

A última vez que vi Hortência ela dançava a dança do ventre à volta do nada. A bem da verdade, ela dançava no intervalo vazio do entre. No nothing. Sua expressão era de alumbramento, diante de uma possível descoberta do maravilhoso. Suas mãos construía o delineamento das curvas e apontavam para o ritmo de seu corpo em serpenteios e requebros que iam e vinham em torno do mesmo ponto. Ela estava vestida de preto com aparatos negros na cabeça e no pescoço. Seus olhos eram a própria expressão do encantado e se fixavam para além de algum referente do mundo. Hortência havia desaparecido da esfera do tempo. No cair daquela noite, ela deixaria de cuidar de seu jardim. Sempre quis saber de seu paradeiro. Por onde andaria aquela ativa mulher que só tinha olhos para o seu jardim? Que nos conste, quatro homens de preto a levaram dali sem dizer o seu destino. Cheguei a pensar que tivessem sido as mãos de Plutão que a houvessem colhido enquanto colhia flores. Mas não. Segundo nos relataram outras vozes da mesma rua, ela não resistiu à intervenção dos homens de preto. Ela simplesmente aceitou e foi levada por eles. Disseram que sua atitude foi de submissão e de auto-punição. Do que se podia duvidar. Sua altivez contraria tais afirmações. Já muito Hortência não conversava com ninguém e ninguém sabia de sua origem.

Hortência morava do outro lado da rua. Da minha janela eu me defrontava com a frente de sua casa. Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro feito para presos ou para alucinados por ele não se via, durante o dia, entrar ou sair quem quer que fosse, a não ser Hortência para cuidar do jardim, aguando a grama ou aparando pequenos arbustos e árvores. Mas no meio da noite, sobretudo nas noites de lua alta, eu ouvia ruídos de pessoas que entravam na casa de Hortência e lá permaneciam por certo tempo. A casa ficava ao fundo, meio recuada. Arquitetada meio ao acaso, em duas grandes águas, com aspectos de que foi sendo estendida ao longo dos anos, até adquirir os ares de hoje. Pintada de faixas rosa-pink e vermelho, contrastava com o

muro negro e cinza, matizado pelos vários tons de verde das heras que por ele subiam, formando um conjunto de tons plúmbeos e ao mesmo tempo o tom rubro que sugeria, nos dias menos claros, aquela atmosfera de certos contos de Edgar A. Poe. Os pontos de indeterminação daquele universo estão por detrás do muro e por detrás das grades ou ainda por detrás dos longos vestidos da mulher que emerge e desaparece no pequeno jardim, dividido em dois, daquela composição. Crepuscular, seus passos pelo gramado nos reportam a outras eras, como se estivesse ali a dialogar com Prosérpina nos Jardim do Édem, a sonhar com as fontes de água dos meandros divagantes do Paraíso ou do Inferno de Plutão. Mesmo na sua ausência, o vazio de seu corpo visto de minha janela fazia pulsar sua presença ainda de forma mais viva, como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis da eternidade ou pela ubiquidade como se fizesse cumprir sua eterna presença; alta, esguia, cabelos longos pela manhã, mas presos em coque no cair da tarde, tom de infinitude na fisionomia e nos olhos impossibilitava a revelação da idade. Hortência chamava a atenção por tudo mas, principalmente, pelo modo como pisava entre as plantas. Era como se ela fizesse parte daquele universo de maneira indissolúvel. Jamais me olhou diretamente. Seus olhos eram evasivos e estavam sempre olhando para o imponderável. E aí estava seu poder. Tornava-se um ponto de indefinição. Ao crepúsculo, ela aparecia para se apresentar ao mundo, tendo o pequeno jardim como pretexto. Abria lentamente o portão e se apresentava com suas armas de costume: tesoura, facão, enxada e outros instrumentos pontiagudos. Quando assim armada, Hortência se munia de força e mais ainda de coragem e iniciava seu exercício de exorcismo contra a natureza. Cortava, cavava, enfiava pontas na terra e extraía ossinhos de vegetais antigos incrustados no húmus e nas raízes podres. Era uma verdadeira caçadora de caramujos. E ela fazia por partes. Ficava um longo tempo de cócoras perscrutando os elementos em busca de algum elemento que pudesse extrair. Às vezes, descobria algo novo, algo que parecia ter algum odor diferente, algum possível sabor diferente. Então ela ia aproximando lentamente de seus sentidos e começava a tocar, a cheirar e aos poucos tocava a ponta de sua língua vermelha, enfiava as longas unhas também vermelhas e tomava um sorriso. Um dia chegou a gargalhar. Então tive medo.

Os vestidos de Hortência eram muito peculiares e revelavam seu humor e suas nuances idiossincrásicas. Eram todos eles longos, usando-os mesmo que estivesse bastante quente no verão. A maioria estampados, cujas estampas eram tão sinistras

que ainda mais sinistras se tornavam quando resolvia usar uma estampa primaveril de florezinhas miúdas ou de cores alegres e suaves. A predileção por vestidos estampados apenas cedia lugar aos vestidos pretos daquele ser crepuscular. E nos dias em que ela se vestia de preto, eu ficava assim como se fosse nos dias em que se anuncia um eclipse. Na verdade, todos os moradores daquela rua ficávamos eclipsados. Ao anoitecer, ela desaparecia para o interior dos muros. Durante muito tempo criava-se um silêncio profundo que parecia recender ao jardim verdejante com apenas o gramado e uma pequena árvore de copa simétrica. Depois de certo tempo, como se ressurgisse das paredes, iniciava-se um ruído que a gente não conseguia distinguir, mas que ia evoluindo, conformando-se em melodia, até atingir uma harmonia num timbre de soprano e a voz de Hortência ressoava alta, forte, vibrante e triste. Ela entoava passagens de Izolda da peça de Wagner. O atroz sentimento que une amor e morte na personagem da ópera espargia por todos os cantos através dos muros do solar de Hortência e atravessa os becos invisíveis da cidade.

Naquele dia, a lua era de quarto minguante, Hortência apareceu um pouco mais tarde para cuidar do jardim. Trazia na mão o facão e uma escavadeira. Ela usava um vestido preto e longo. Preparou-se e começou a desferir o facão contra os galhos de uma bela e pequena árvore ornamental. Era um lindo manacá com flores lilases e brancas. Quantas vezes vi Hortência em comunhão com essa árvore. Do alto de minha janela, o que se via era uma conjunção tão harmônica que parecia um só ser, como fora uma mulher-árvore ou uma árvore-mulher. A imagem em si provocava estranhamento como nos quadros de René Magritte. Por isso causava incômodovê-la agora com aquele facão, vestida de preto, exterminar a árvore. Ela procedeu de forma gradativa no dendrocídio. Primeiramente, ela se valeu de gestos e na atitude que, de maneira paulatina, iam aparando os galhosantes de exterminá-los. Depois, com movimentos ininterruptos e fortes, de maneira impiedosa e com o afiado facão em riste foi sacrificando a bela árvore. Acabada esta parte, restavam as raízes. Para arrancá-la, a mulher de preto, valeu-se da escavadeira. Feito o trabalho, ela começou a dançar. Dançava em volta da ausência da árvore.

Os três destinos de Luzia

Queria escrever uma narrativa que tivesse uma personagem feminina com a leveza de uma árvore extraída de um quadro de Rafael. Marcel Proust as chama de “as árvores rafaelescas”, ao compará-las com a personagem Albertina enquanto dorme. Poderia também lembrar uma das composições com árvores do pintor neoplástico holandês Piet Mondrian. Que essa personagem nos conduzisse à sutileza do belo e que nos impulsionasse a vida. Macieira em flor nas manhãs de sol brando. Fiquei desenhando na terra fofa vários esboços para que dali surgisse uma bela narrativa. Mas três desenhos foram mais bem acabados e as três árvores queriam ser símiles das personagens. A primeira foi uma macieira, bela como as manhãs de sol brando. Tinha a fineza do nankin em bico de pena. A segunda era um romanzeiro esboçado com o traço grosso do crayon e com a cor do fogo nos seus grãos. Ambas se distinguiam do terceiro esboço: espesso, traços densos e prolongados - era a amoreira que se erigia. Tinha na sua estrutura o caule da eternidade e os ramos próprios para receber a doçura das negras amoras permeadas do sangue. Depois de muito tentar eu dormi sobre os desenhos. Ao acordar, um amassar de meu corpo na terra havia sugerido um nome quase ilegível: luzia. E ali estava o nome que queria virar estória. Luzia. Agora, elevada à condição de caixa alta, começava a se tornar nome de gente e carregar-se de sentido. Plena de sentido, tornar-se protagonista, e cheia de poder no reino das palavras, ela se levanta, se destaca e passa ao existente. Entretanto, não foi possível escolhê-la ou pré-fabricar-lhe um destino conduzido pela narração. Por isso a linguagem se irmana ao mito e se entrega a ele para que os destinos sejam construídos. Então, as Parcas foram evocadas e de pronto se apresentaram ao mundo da criação. Primeiramente, apresentou-se Cloto, aquela que produz os fios dos destinos humanos. A vestimenta da deusa já revelava a relevância de sua função. Vestido bem longo bastante colorido, várias cores, tinha o domínio da roca onde fabrica os fios. Depois, apresentou-se a Láquesis, a vidente da sorte, a que prospecta a sorte e coloca o fio no fuso. As suas vestes são matizadas de rosa e recobertas de estrelas. E finalmente Átropos, a inflexível, que corta impiedosamente o fio que mede a vida de cada mortal. Apresentou-se como a mais idosa das Parcas, com vestidos negros e lúgubres. Perto dela, em suas representações mais comuns,

há muitos novelos de fios, mais ou menos cheios, conforme a extensão, longa ou breve, da vida que representam.

Luzia nasceu aqui, nesse entre-fio de tecidos, mesclada de várias cores, com estampas variadas. Assim deveria nascer: dona de seu destino, sem que nada pudesse alterá-lo. Luzia engendra o seu retrato com os que estão sendo produzidos. São muitas cores de combinação complexa e muitos fios, mas a personagem parece dar passadas em direção ao sobre a mesa. Os olhos que prospectam a sorte de Luzia formam muitos desenhos. Evocadas pela linguagem, de dentro para dentro das instâncias do signo, as Parcas não mediram esforços e passaram a trabalhar a produção das criaturas. Cada uma com seu poder e função determinados, teciam com precisão os três destinos de Luzia.

Assim surge o primeiro destino. De dentro daquela manhã. A manhã. Ao fazer os fios, Láquesis disse a Cloto: hei de ajudar-te nos fios. Hei de criar uma Luzia que resguardará no teu seio os mistérios da ágata. E dele terá a cor que seja mais pura que o céu. Dos fios de Cloto, surgia a primeira luzia, a quase santa, a encantada. Tecida de fios bem finos, cores claras, de olhos azuis de água marinha, ela era a iluminação. A árvore da macieira. Nasceu lá longe, atrás da serra. Luzia. Filha de Custódio da Silva e Euzébia. Desde muito novinha buscava lá no jardim as pedras mais delicadas e as guardava em caixas com folhinhas de jasmim. Quando surgia alguém com quem seus sentidos se davam, logo se dirigia ao quarto e pegava a caixinha. Escolhia a mais bela pedra e presenteava o visitante. Gostava de contar estórias e de sonhar acordada. Era uma menina assim. Seus cabelos reluziam de tão negros. Sua pele lisa e clara e seus olhos bem azuis. Sua voz era bem mansa. Luzia haveria de ser sempre assim. Comporia seu lindo muito alto de olhos baços. Luzia teria lindos filhos e deles cuidaria com zelo. Todos dos dias, depois de realizar seu trabalho diária, esperaria seu marido à janela, com os olhos turvos de amor que fossem até onde se estendessem os campos verdes repicados de florezinhas campestres brancas e amarelas.

Da claridade da tarde, com o ígneo sol bem vivo, surge o segundo destino. Ruivos raios com a bênção de Égon compuseram a segunda Luzia. Tarde viva tarde. Ao fazer os fios, Láquesis disse a Cloto: hei de ajudar-te nos fios. Hei de criar uma Luzia que

resguardará no teu seio os mistérios do fogo. E dele terá a cor que seja tão intensa quanto o sol. Dos fios de Cloto, surgia a esta Luzia, linda, sensual e quente a sedutora. Tecida de fios bem densos, cores rubras, de olhos cor de mel, ela era a perversão. A árvore da romã. Montada no seu cavalo preferido, a ruiva de cabelos longos galopava pelo campo dando chicotadas no animal para senti-lo correr mais. Luzia fazia isso sempre que se sentia inebriada por algumas coisas. Dentre elas se incluía a atração que sentia por seu primo Rodolfo que nem sempre correspondia aos seus rompantes. Ele era casado com Míriam, mocinha ingênua que nasceu e cresceu na fazenda, foi alfabetizada na escolinha rural e era fácil para procriar. Já tinha quatro filhos. Luzia parecia se conduzida pelo fogo, tanto pela cor de seus cabelos rubros e espessos que se descompunham excitando-se ao sol, quanto por seus olhos cor de mel que jamais olhavam de soslaio mas dentro dos olhos da gente de modo a nos intimidar e acabrunhar até os nossos ossos. Apesar da coragem viril e da potência expressiva de Rodolfo ela conseguia dominá-lo e subjugá-lo à suas vontades. Luzia era o fogo mas trazia em si os quatro elementos como uma espécie de vingança das Parcas aos deuses no momento de criação da mulher. Ela nos lembrava Pandora, antes do pôr do sol. Suas gargalhadas eram meio descontroladas, ria muitas vezes mais do que o necessário. Galopava nua pelos campos e ria, olhando para a cara de alguém, deixando a pessoa constrangida.

E finalmente, a terceira Luzia foi criada. De dentro daquela noite, extraiu-se a cor de Luzia. Do miolo da noite, seus olhos. Ao fazer os fios, Láquesis disse a Cloto: hei de ajudar-te nos fios. Hei de criar uma Luzia que resguardará no teu seio os mistérios de ônix. E dele terá a cor que seja mais pura que a noite. Seu rosto será mais belo que as franjas negras da morte e da morte ela terá o sortilégio dos sonhos além dos martírios do medo. Luzia assim foi criada. Cloto teceu os fios, um a um com linhas fortes, densas, mensuradas cada uma para durar a eternidade. Para que tudo desse certo, as três trabalharam juntas, nas noites de muita noite; de potes cheios de noite. Ela era a amoreira. Depois de tudo disposto. Átropos cortou o fio e inseriu no recorte a forma de que se valeu na composição de Luzia. Trancou a forma no Hades e lançou a chave bem longe para que nunca mais alguém pudesse fabricar outra Luzia. Ao ficar pronta Luzia, impoluta em formosura, expunha-se à luz do sol e sua pele reluzia.

Nos degraus que se bifurcam

Meus passos prosseguiam sem que eu tivesse a verdadeira noção de seu destino. Era um compasso de confiança no próprio tom do que movia. Haveria de finalmente ter ao vivo aquele universo fantástico da pintura, assim, de carne e osso. Isso é que seria o mais importante. Eu tinha o senso de direção e só isso. As verdadeiras ações estavam do lado de dentro das molduras. A cada passo eu desenhava no ar o passo anterior e delineava o posterior. E assim eu ia. Ia movido por aquelas imagens que estavam cada vez mais próximas. Não me importava a distância temporal das formas, muito menos a diferença dos estilos. Dos retratos coletivos de Rembrandt ao expressionismo doído de Van Gogh, estava a minha inércia finalmente curada. Estava o meu sofrimento resolvido.

Começava a sofrer no da anterior e era noite de domingo. Ir ao banco já estava se tornando uma questão bastante complicada para mim. E isso estava provocando distúrbios maiores na minha vida. Como uma bola de neve, uma coisa ia envolvendo a outra e o resultado estava ali; ali mesmo no cantinho do sofá. Já fazia umas duas horas que eu não conseguia me levantar para fazer nada, nem mesmo me dirigir à cozinha para tomar água. Fui perdendo aos poucos o gosto pelas coisas mais caras: meus valores pessoais. Como um caramujo, eu me enrolava em mim mesmo e dentro de mim vinham camadas de vesgos amarelos como musgos incrustados nas paredes de pedra. Agora, as coisas já não podiam continuar como estavam. Acabavam de cortar a energia por falta de pagamento e com o telefone já estava prestes acontecer o mesmo. De nada adiantava me dizerem: coloque no débito em conta. Isso para mim era muito complicado. Seria mais elemento para eu tratar com a moça do guichê do banco. Era lá, naquela fila, que estava o meu suplício. Cada vez que a imagem da moça erigia na minha alma, deflagrava uma hecatombe no meu ser. Em seus olhos brilhava o cântico das certezas. E eu não sei o que me confundia mais. Eu não conseguia ler nada. Não conseguia me concentrar no desenho das letras e na concatenação das palavras. Mas conseguia pensar por imagens como forma de fugir da ideia fixa: ir ao banco. E por elas eu comecei a reagir. Eu tinha de atravessar o jardim. O renque de árvores fechava toda a propriedade e eu tinha que atravessá-lo, contornar o meu objeto de desejo: a sala dos pintores holandeses e flamengos. Então

fui me livrando de obstáculos que se me apresentavam, as inexoráveis curvas e galhos de árvores e sentindo, cada vez mais, meus passos que agora adquiram um ritmo completamente novo. Finalmente, cruzei o pequeno bosque que dava para o jardim todo forrado de hortênsias e miosótis como moldura do que me aguardava do lado de dentro. Já sonhava com os quadros de Vermeer, sobretudo Vue de Delf com o famoso detalhe do “pan de murjaune” imortalizado por Marcel Proust e do flamengo Pieter Brueghel no seu esplêndido Jogos infantis que tão bem desvela a condição humana. Então, estava diante da escadaria de mármore que se bifurcava. Na dúvida, depois do primeiro lance, tomei a escada da direita. Subi-a, pé ante pé, e me dirigi ao devido lugar. “Próximo!” Com a maior calma do mundo, dirigi-me ao guichê e sorrindo, cumprimentei a mocinha e passei a resolver meus documentos.

III - Alguns Autores e/ou suas Obras Citadas nos Três Contos Analisados



Jogos Infantis – Pieter Brueghel.

Disponível em: <<https://mibufc.wordpress.com/2012/08/28/em-nossa-exposicao-atual-quadro-de-pieter-brueghel-jogos-infantis-o-velho-1560-kunsthistorisches-museum-de-viena/#jp-carousel-811>>. Acesso em: 19 set. 2015. 23.15.00.



Árvore - Piet Mondrian.

Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=walter+crame&biw=1093&bih=538&source=lnms&tbn=isch&a=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMIzv_0-OqZyAIVg0GQCh08iAA_&dpr=1.25#tbn=isch&q=mondrian+arvore>. Acesso em: 28 set. 2015. 10.39.10.



Retrato de Madalena Doni - Rafael (Galeria Palatina Florença).
Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Rafael>. Acesso em: 28 set.2015.
11.11.00.

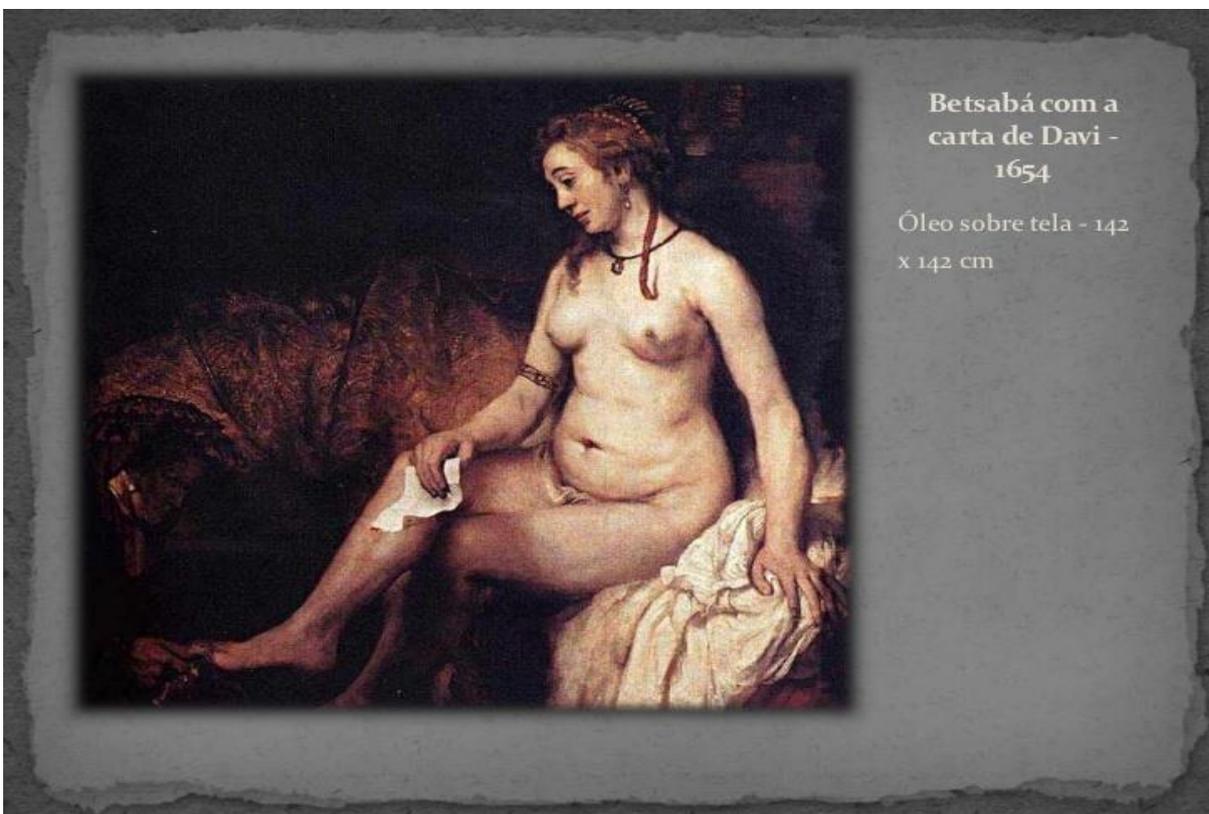


Auto-retrato com
34 anos - 1640

Óleo sobre tela - 102
x 80 cm

Autorretrato - Rembrandt

Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/PaolaGiovana/rembrandt-7866417>>. Acesso em: 28 set. 2015. 11.26.30.



Betsabá com a
carta de Davi -
1654

Óleo sobre tela - 142
x 142 cm

Betsabá com a carta de Davi - Rembrandt. Disponível em:

<<http://pt.slideshare.net/PaolaGiovana/rembrandt-7866417>>. Acesso em: 28 set. 2015. 11.26.30.



Noite Estrelada - Van Gogh. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh>. Acesso em: 28 set.2015. 11.29.00.



Vista de Delft 1660-1661 - Johannes Vermeer. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer>. Acesso em: 28 set. 2015. 11.39.10.