

**Angela Maria Guida**

**OS DESDOBRAMENTOS DO OLHAR:**

um diálogo com a alteridade

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, área de concentração Teoria da Literatura, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro.

Juiz de Fora  
2005

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GUIDA, Angela Maria. *Os desdobramentos do olhar: um diálogo com a alteridade*.  
Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora:UFJF,  
1º semestre de 2005, 135 p. ill.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro (UFJF)  
Orientadora Acadêmica

---

Profª. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira (UFJF)  
Presidente

---

Profª. Dra. Márcia Marques de Moraes (PUC-MINAS)  
Membro Titular

---

Profª. Dra. Maria Luiza Scher Pereira (UFJF)  
Suplente

---

Profª. Dra. Geysa Silva (UNINCOR)  
Suplente

Exame de Dissertação:  
Data: 30/05/2005  
Conceito: ( A/100 )EXCELENTE

À minha mãe, Ana, meu verdadeiro  
esteio; à Angelina, mulher corajosa; a  
Moisés e Mozarque, companheiros de  
dias difíceis, porém, não menos  
felizes.

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores do curso de Mestrado em Teoria da Literatura pela calorosa acolhida.

À prof.<sup>a</sup> Dra. Terezinha Maria Scher Pereira e ao Prof. Dr. Evando Nascimento, meus mentores intelectuais.

Com carinho, à prof.<sup>a</sup> Dra. M<sup>a</sup> Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, Malu, pela orientação; pelo respeito com o qual recebeu minhas idéias e propostas de trabalho, muitas vezes, desencontradas. Também por ter-me aberto, gentil e hospitaleiramente, as portas de sua casa e, sobretudo, as portas de sua biblioteca, um autêntico objeto de desejo de qualquer apaixonado pela literatura.

Aos meus amigos, por terem respeitado o momento de solidão, muitas vezes, necessário ao ato da criação e também, aos que não compreenderam e se entristeceram por não ter respondido a um telefonema ou aceitado um convite para encontros e conversas cotidianos.

Aos meus companheiros de classe, pelas discussões produtivas em sala de aula e também na cantina do ICHL nas pausas para o café.

E, finalmente, ao querido Guilherme. Mesmo separados pela geografia mineira e paulista, Guilherme foi força motriz para a composição deste trabalho. Era um grande incentivo ouvir aquela sonora e gostosa gargalhada do outro lado da linha acompanhada da fala - “É por isso que gosto de você. Você é minha alma gêmea -” diante das muitas idéias que eu tivera, digamos,

performáticas demais e que, decerto, não vingariam. Desculpem-me os outros amigos por não nomeá-los, mas ouvir “alma gêmea”, uma classificação comumente usada em outro contexto, para se referir a uma amizade, além de poética, é demasiado enternecedora.

*Freqüentemente me pergunto, para ver quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo.*

Jacques Derrida – O animal que logo sou.

## RESUMO

O presente trabalho almeja, a partir da leitura de textos de autores como Clarice Lispector e Rubem Fonseca, assim como, de telas da pintora espanhola, Remédios Varo, tornar visíveis as relações com o Outro pela via do olhar, sobretudo, no que tange à alteridade do objeto, à alteridade do animal e à alteridade feminina. Neste sentido, procurar-se-á mostrar que a reversibilidade é inerente ao ato de olhar, dificultando a classificação de sujeito e de objeto.

Também se pretende discutir a fragilidade de certas categorizações e buscar, nos questionamentos de teóricos como Georges Didi-Huberman e Jacques Derrida, um vislumbre para a tentativa de compreensão das relações humanas diante da perspectiva de finitude da vida. Diante do Outro absoluto.

**PALAVRAS – CHAVE:** Olhar. Palavra. Imagem. Alteridade. Sujeito. Animal. Reversibilidade.

## **ABSTRACT**

Having as its starting point the short stories written by authors such as Clarice Lispector and Rubem Fonseca as well as the works of the Spanish painter Remédios Varo, the present work seeks to stress, by resorting to the intermediation of the ability to see, the relations with the Other, mainly by considering the alterity of the object and the alterity of the animal. Therefore, it shows that reversibility is inherent to the act of looking, which makes it difficult to distinguish the subject from the object. It also aims to discuss the fragility of certain categorizations and, in the questionings of theorists such as Georges Did-Huberman and Jacques Derrida, to search for a glimpse to the attempt of understanding human relations faced with the perspective of life's finitude – faced with the absolute Other.

**KEY-WORDS:** Sight. Word. Image. Alterity . Subject. Animal. Reversibility.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>I. Olhado pelo mínimo, uma estranha inquietude</b>	19
1.1 Arte é provocação	22
1.2 Um olhar no nada e a visão se revela	28
1.3 Olhar: uma rua de mão dupla	37
1.4 Semelhança <i>versus</i> dessemelhança	43
1.5 Olhar e perda: a história do objeto ovo	47
1.6 Um olhar no mínimo... e surge a história	56
<b>II. Olhar o animal – um convite ao pensar</b>	66
2.1 Um olhar e conceitos se inquietam	68
2.2 Olhares e outridades	73
2.3 Nomear ou dominar? Eis a questão!	78
2.4 O sofrer do animal	80
2.5 O direito à diferença	84
2.6 Um olhar e outros limites	86
<b>III. Da tela ao texto, do texto à tela</b>	95
3.1 Tecendo a tela	97
3.2 Duplicidade como questão de alteridade	104
3.3 Reinventar para encontrar	106
3.4 Palavra e imagem: um entrelace da alteridade	113
3.5 Ver e comer	119
3.6 Um olhar teórico: um capítulo à parte	123
<b>CONCLUSÃO</b>	126
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	131

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Joseph Kosuth, Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description	24
2. Jackson Pollock, One	27
3. Robert Morris, Sem título	29
4. Tony Smith, Die	32
5. Remédios Varo, Fenômeno da gravidade	35
6. Sergey Shekhovtsov, Cinema	41
7. Duane Hanson, O fotógrafo	46
8. Duane Hanson, Guarda de museu	46
9. Remédios Varo, Papinha estelar	55
10. Foto tirada por Expedição etnográfica alemã, Nativo da Terra do Fogo	64
11. Lavinia Fontana, Retrato da família Gozzadini	88
12. Remédios Varo, Mimetismo	99
13. Salvador Dali, Sonho provocado pelo vôo de uma abelha	102
14. Salvador Dali, Sonho	102
15. Remédios Varo, Fenômeno	105
16. Remédios Varo, Encontro	107
17. Remédios Varo, Encontro	107
18. Remédios Varo, O encontro	107
19. Remédios Varo, Nascer de novo	109
20. Remédios Varo, Mulher saindo do psicanalista	109
21. Remédios Varo, Encontrob	111
22. Remédios Varo, Criação dos pássaros	114
23. Remédios Varo, A despedida	116
24. Remédios Varo, As folhas mortas	116
25. Remédios Varo, O visitante	118
26. Foto de Remédios Varo	118

## INTRODUÇÃO

O desejo de refletir sobre a questão do olhar provavelmente tenha sua origem em dois momentos – o próprio nome do curso *Teoria da literatura* e a leitura da obra **Seis propostas para o próximo milênio**<sup>1</sup>, de Ítalo Calvino, na qual o autor inclui a “visibilidade” como um dos valores literários a serem preservados no Século XXI. Gostaria de ter fugido do lugar-comum; afinal, boa parte daqueles que teorizam sobre o olhar, acabam por explorar a relação entre teoria e ação de ver, contemplar, observar. Não obstante, freqüentando um curso de mestrado nomeado *Teoria da Literatura*, foi inevitável não cair em tentação e acabar também por remontar à etimologia da palavra – *um olhar sobre a Teoria da literatura, um olhar sobre o Olhar da Literatura*.

Havia uma ilusória e ingênua certeza de que a parte mais difícil estaria *domesticada* assim que o mote fosse escolhido. Grande engano! Tarefa nada fácil estava a caminho. Não bastava a existência de um tema para a pesquisa, era necessário, um recorte. Recorte. Vocábulo simples, mas que, por algum tempo, foi responsável por muitas noites de sono maldormidas. Decerto, não seria tranqüilo recortar um tema que já recebera uma multiplicidade de olhares desde a Antiguidade. Confesso ter cogitado desviar o *olhar*, mas fui persuadida do contrário e, curiosamente, não foi ouvindo uma voz mais experiente, como era de se esperar; mas sim, lendo um fragmento de **A câmara clara**, de Roland Barthes.

O teórico francês inicia sua narrativa contando o quanto havia ficado comovido ao ver uma fotografia de Jerônimo, irmão de Napoleão e, diante dela, pensara estar vendo os olhos que havam visto o Imperador. Barthes comenta que, durante muito tempo, tentou compartilhar com

---

<sup>1</sup>Esta obra foi produzida a partir de um ciclo de conferências que Calvino faria na Universidade de Harvard no ano de 1985/86, entretanto, não pôde realizá-lo, uma vez que faleceu antes. Na verdade, são cinco propostas, pois a sexta, o autor pretendia escrevê-la quando chegasse em Harvard.

os outros a importância que esse momento tivera para ele, entretanto, suas tentativas não obtiveram êxito; então, optou por *esquecer* o episódio aceitando com resignação o fato de a vida ser constituída de pequenas solidões.(BARTHES, 1984)

Não me lembrava de ter lido nada antes, tão simples, tão poético, tão verdadeiro. Tudo na mesma intensidade. Terminei a leitura daquela obra, num certo sentido, um tratado sobre o olhar, pelo menos, o olhar fotográfico, convicta de que, embora o caminho para onde pretendia seguir se mostrasse pedregoso, já não era mais o momento de voltar. Estava *presa*, de alguma forma, a esses olhares. A história, assim, poderia se resumir – O nome do curso *Teoria da Literatura* e o capítulo “Visibilidade” da obra **Seis propostas para o próximo milênio**, haviam despertado o interesse pelo *olhar* como objeto de pesquisa, mas a Roland Barthes coubera a responsabilidade por mantê-lo. A partir daí, um vasto painel descortinava-se diante do meu olhar.

Como não se lembrar da peça de Sófocles – **Édipo-Rei** – na qual esse tema é largamente explorado. Ao descobrir que fora enganado por seus olhos físicos, Édipo arranca-os para; enfim, ter a verdadeira visão; o olhar de Medusa, a personagem mítica que transformava em pedra aqueles que em seu rosto olhavam; Orpheu que contraria os deuses e, diante da porta do Hades, não resiste ao desejo e olha para trás e perde para sempre sua amada Eurídice. Também, não se pode perder de vista, o revisitado ensaio de Freud “O estranho”, no qual o psicanalista discute a questão do olhar ao fazer a leitura do conto de E.T.A .Hoffmann, **Homem da areia**, associando o medo da perda dos olhos ao complexo de castração, o olhar vigilante do “grande irmão” trazido por George Orwell em **1984**, o olhar do *voyeur*, o olhar fetichista, o olhar como objeto *a*, olhar da falta, tematizado por Jacques Lacan, o olhar do *flâneur* de Baudelaire e de Benjamin. O que dizer, então; do conto “Em terra de cego”, de Herbert George Wells, no qual o equatoriano Nuñez (com visão normal) é guiado por homens cegos e descobre que o provérbio – “em terra de cego

quem tem um olho é rei” – é um grande engodo. Enfim, olhares diversos a olhar-me desafiadoramente, tornando; assim, cada vez mais áspera a escolha pelo recorte.

Ao longo do curso, foram muitas as leituras. Houve algumas que agradaram mais, outras que agradaram menos. Leituras áridas. Houve aquelas que se perderam no caminho, aquelas que passaram e deixaram a promessa de um outro olhar em outra época. Leituras clarividentes. Ricardo Piglia, escritor argentino, em **O laboratório do escritor**, diz que as primeiras leituras representam uma espécie de “oráculo” para o que se vai escrever no futuro. Para Piglia, (1994, p. 44) “Há um sistema de contágio e de predestinação na história das primeiras leituras. Um texto leva a outro como se rastreássemos as pegadas de um cavalo perdido.” As leituras feitas no decorrer do curso, também poderiam ser consideradas como primeiras, pelo menos, na condição de pesquisadores mais maduros intelectualmente, e nelas estaria “cifrado” o futuro do que iríamos escrever.

Houve leituras que perturbaram os sentidos e inquietaram sobremaneira nosso olhar como **O animal que logo sou**, de Jacques Derrida e **O que vemos, o que nos olha**, de Georges Didi-Huberman. Inquietudes estas que engendraram reflexões verdadeiramente produtivas e motivaram o desejo de pesquisar as relações entre olhar e “outridades”. Ver-se pelo olhar do Outro. O Outro como lugar de questionamento do sujeito. O Outro como lugar de tensionamento. Mas, como era de se esperar, tal decisão não havia sido tranqüila. Ao contrário do que muitos pensam, escolha não significa apenas ganho, mas também, perdas. A escolha por investigar questões de olhar e alteridade, com certeza, significaria deixar para trás, pelo menos temporariamente, outras, não menos importantes, reflexões sobre o objeto de desejo. Mas, como na vida, na literatura também é preciso aprender a “abrir mão”.

Tema e recorte escolhidos, entretanto, ainda faltava a escolha do *corpus*. Começaria tudo

de novo. Tarefa igualmente difícil e angustiante. Não havia o interesse em direcionar o olhar sobre um determinado autor ou uma determinada obra, pois seriam bastantes as chances de infidelidade. Clarice Lispector (1998a) em “Os desastres de Sofia” diz que seu enredo vem do fato de que um tapete é construído por muitos fios, daí, não poder se conformar com um só fio. Assim também era com a literatura do olhar. Era seguro o desejo de trabalhar com *short stories*. Talvez, mais uma vez, sob influência das “propostas” de Ítalo Calvino.

No capítulo “Rapidez”, Calvino (2002) deixa evidente sua predileção pelas formas breves. Ele atribui essa preferência a uma certa tradição da literatura italiana, carente de romancistas e abastada de poetas. Ricardo Piglia também privilegia as *short stories*. Em **O laboratório do escritor**, ele apresenta onze teses sobre o conto, partindo de anotações feitas por Tchecov, outro apreciador das narrativas curtas. Segundo Piglia, (1994) o conto é sempre formado de duas histórias: uma visível e outra subjacente. Duas histórias ou, a mesma história duas, três, quatro, cinco vezes? O texto de Clarice, “A quinta história”<sup>2</sup>, a mesma história – a da mulher que mata baratas – é contada várias vezes. Mas seria, de fato, a *mesma* história? Pois seguindo a tradição popular de “quem conta um conto, aumenta um ponto”, a cada recontar são incorporados à narrativa novos elementos; assim, paradoxalmente, a *mesma* história nunca é a *mesma* história.

No início eram muitos textos. Contos de autores de diferentes estilos, um farto e variado banquete literário. As histórias de Clarice Lispector, desde o começo, pareciam a escolha mais acertada, porém, era preciso vencer um bloqueio – a possibilidade de trabalhar com uma autora largamente explorada, dona de uma vasta fortuna crítica causava certo constrangimento. Agarrei-me à idéia de que, ainda que houvesse um número bastante grande de olhares sobre Clarice, não havia o *meu* olhar. Em se tratando de um trabalho sobre o olhar, este era um argumento deveras

---

<sup>2</sup> Sugerimos a leitura da Dissertação de Mestrado “A via crucis do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector”, na qual a autora, Daniela Khan, faz uma leitura bastante interessante deste conto.

pertinente. Assim queria. Decidi, então, por quatro contos – “O ovo e a galinha”, de **Felicidade clandestina**, “A menor mulher do mundo”, “Amor” e “O Crime do professor de matemática”, extraídos de **Laços de família**.

Escolha feita, mas ainda era necessário explicar o motivo pelo qual não havia optado por investigar a obra de Fernando Pessoa, uma vez que todos sabiam da grande paixão, desde tempos longínquos, pelo poeta português. Talvez não o tenha escolhido justamente por esse motivo. Não dizem que a paixão cega? Ao trabalhar com o olhar, não queria estar *cega*. Porém, devo confessar que não resisti e acabei por recuperar um precioso texto de Leyla Perrone-Moisés sobre o olhar em Fernando Pessoa e seus heterônimos – “Pensar é estar doente dos olhos”. Ainda, cabe esclarecer, que a fidelidade à escolha pelos contos de Clarice Lispector, não se manteve incólume a um outro objeto de desejo – Rubem Fonseca. Sendo assim, meu olhar também vai ao encontro do “Olhar”, de Rubem Fonseca; conto que será, de forma breve, *lido*. A *infidelidade* estende-se a uma rápida “passada de olhos” em dois textos Fantásticos bastante apropriados às reflexões que aqui serão desfiadas – “Em terra de cegos”, de Herbert G. Wells e “A sombra”, de Hans Christian Andersen.

Reunidos os elementos necessários para, enfim, dar início ao trabalho: tema, recorte, *corpus*, contudo ainda persistia uma lacuna. É especialmente fascinante a possibilidade que a literatura tem de dialetizar com outras áreas. Como observa Roland Barthes, (2002) a literatura é capaz de incorporar em si inúmeros outros saberes. Outras ciências. Portanto, mesmo temerariamente, pois minha formação acadêmica não passa pelas artes visuais, decidi que também traria para o diálogo textual, entre outros elementos imagéticos, uma pequena mostra das telas da pintora espanhola, Remédios Varo, a fim de corroborar a interface da literatura com esses outros saberes. Talvez, até de maneira inconsciente, numa espécie de contraponto, porque apesar

de Varo ter uma produção considerável, (boa parte produzida no México, país onde viveu por um longo período até falecer em 1963) sua obra não é tão revisitada quanto a de Clarice. Então, à medida que me debruçava sobre as telas da artista, que muitos não conheciam, inclusive, estudiosos das artes visuais, crescia meu interesse por suas produções, ou melhor, o interesse por compartilhar com os outros a *descoberta* que fizera. Não queria que Remédios Varo fosse “minha pequena solidão” como fora para Barthes encontrar-se diante da foto de Jerônimo.

A leitura de teóricos que abordaram a questão do olhar e/ou da alteridade como Jean-Paul Sartre, Emmanuel Lévinas, Roland Barthes, Jacques Aumont, Jacques Lacan e Walter Benjamin foi profícua para o desfiar das reflexões aqui tecidas, mas este trabalho será guiado, *preferencialmente*, pelos questionamentos postulados por Georges Didi-Huberman em **O que vemos, o que nos olha** e por Jacques Derrida em **O animal que logo sou**. Afinal, foram essas leituras que, além de terem inquietado meu olhar, motivaram a escolha por refletir sobre as relações entre olhar e alteridade. Não obstante, ao longo do texto, outros pensadores foram despontando e se entrelaçando. Dois ensaios, em especial, também estiveram bastante presentes – “O estranho”, de Freud e “Apologia de Raymond Sebond”, de Montaigne.

No primeiro capítulo, “Olhado pelo mínimo, uma estranha inquietude”, as teorias de Georges Didi-Huberman sobre a alteridade do objeto norteiam as reflexões. Pretendemos discutir, com mais acuidade, como é perturbadora a experiência de sentir-se olhado, sobretudo, quando este olhar vem do “que nos olha” e, o “que nos olha”, é o objeto. Um objeto de perda. Um objeto que representa o vazio. Trazemos como *corpus* peças minimalistas e, como contrapartida, também vamos lançar um breve olhar sobre duas figuras de ceras, símbolos máximos de antropomorfização, de Duane Hanson – **O fotógrafo** e o **Guarda de museu**. Três contos de Clarice Lispector também serão alvo de nosso olhar – “O ovo e a galinha”, por se

oferecer como um objeto perturbador em sua alteridade; “Amor”, porque, devido ao olhar do cego, há o desencadeamento de um processo metamórfico na vida da personagem e “A menor mulher do mundo,” que nos permitirá exercitar, sobremaneira, as relações entre o olhar e a alteridade. Enfim, trataremos de olhares do *outro lado*. Olhares que possibilitam experiências perturbadoras e inquietantes.

No segundo capítulo, “Olhar o animal – um convite ao pensar,” **O animal que logo sou**, de Jacques Derrida, texto que resultou no livro **O animal autobiográfico**, será nosso guia precioso para refletirmos sobre a alteridade animal e o “completamente outro” como lugar de enunciação. Indagações bastante caras ao pensamento contemporâneo. Traremos como *corpus* um outro conto de Clarice – “O crime do professor de matemática” – no qual a alteridade animal é amplamente explorada. O texto de Derrida será valioso para discutirmos o animal como um Outro, mas, sobretudo, por ser oportuno para se pensar a fragilidade de muitas categorizações a partir do conceito de “Animal”. Vai nos possibilitar ainda uma reflexão sobre nossa condição de viventes humanos a partir de viventes não-humanos. Decerto, um grande desafio.

No terceiro capítulo, “ Da tela ao texto, do texto à tela”, debruçaremos, com mais acuidade, sobre as artes visuais. As telas de Remédios Varo dialogam com nosso projeto de pesquisa, uma vez que se põem diante de nossos olhos como um instigante exercício do olhar e da alteridade, sobretudo, da alteridade animal e da alteridade feminina. Por último, fazemos a leitura do conto “Olhar”, de Rubem Fonseca, recuperando a relação da visão com outros sentidos, em especial, da visão com o paladar. Ver e comer.

Diante do olhar, existirá sujeito? Existirá objeto? Será o olhar uma peça-chave para a mobilidade das relações? Como pensar as diferentes formas de alteridade, quando se trabalha com conceitos tão frágeis como os de sujeito e objeto? Estas são proposições extremamente

problemáticas. Se olho, sou sujeito do olhar, mas se o que vejo também me olha, como fica a relação sujeito/objeto? Quem é o sujeito do olhar? Quem é o *olhante*? Quem é o *olhado*? Roland Barthes (1990) observa que, quando se trata do verbo olhar, os limites entre ativo e passivo não são muito claros. Enfim, é acerca de tais questões que este trabalho se propõe a refletir nas páginas que se seguem.

## CAPÍTULO I

### OLHADO PELO MÍNIMO, UMA ESTRANHA INQUIETUDE

*Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha?*

Emmanuel Levinas – Ensaios sobre alteridade.

“Uma fábula filosófica.” Assim, Georges Didi-Huberman nomeia **O que vemos, o que nos olha**, texto no qual faz considerações bastante reveladoras sobre o ato de *ver* através daquilo que se olha. Ver e ser visto pelo vazio, pela perda, pelo mínimo. O pensador dá início à sua reflexão, a partir da leitura de um fragmento de **Ulisses**, de James Joyce. Após perder a mãe, Stephen Dedalus vê-se olhado pela perda ao contemplar o mar e, nos movimentos provocados pelas ondas, ele visualiza a tigela de humores verdes que saíam da boca de sua mãe quando a perdeu. (DIDI-HUBERMAN, 1998) Em sua potência de visibilidade, o mar mostra a Stephen Dedalus o que para ele já não é mais visível. Revela-lhe a perda. Justamente o mar que, em uma de suas simbologias, representa o dinamismo da vida, o lugar de nascimento e renascimento. A um só tempo, uma imagem de vida e de morte. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997). Mas a morte também não poderia ser vista como uma espécie de renascimento?

E o túmulo? Como *se ver* por semelhante objeto? Por excelência, esse objeto está relacionado à perda e ao vazio. Para Didi-Huberman, (1998) o túmulo revela-se como um objeto de caráter paradoxal: a evidência de um volume e ao mesmo tempo uma espécie de esvaziamento. Todo corpo que habita uma sepultura está esvaziado de vida. Uma *visão* contraditória que perturba o sujeito, afinal, com sua experiência de *vida*, diante do túmulo, ele possui a angustiante certeza de que a *morte* é inevitável e de que seu corpo, um dia, irá preencher esse espaço *vazio*. Vida e morte ocupam o mesmo espaço. Freud (apud wusthof, 2005)<sup>3</sup> argumenta que o principal objetivo da vida é a morte. Em outras palavras, Clarice Lispector reitera a fala do psicanalista quando, no conto “O ovo e a galinha”, a autora afirma que: “Viver leva à morte.” (1998a, p.52)

Mas voltemos à

---

<sup>3</sup> Roberto Wusthof comenta sobre o livro da jornalista Beate Lakotta e do fotógrafo Walter Schels “**Noch mal leben vor dem tod**” (**Viver novamente antes da morte**) no qual os autores fotografaram vários pacientes terminais, internados em hospitais da Alemanha, pouco antes e logo após suas mortes. Para Wusthof, o livro é uma tentativa de colocar vida e morte “frente-a-frente.” Veja, 16 de fevereiro, 2005, p.84-89

*visão clarividente* do túmulo. Ela *revela* a finitude<sup>4</sup>, logo, a angústia *avoluma-se* diante de tal imagem. Segundo Didi-Huberman, (1998) na tentativa de não *enxergar* essa angústia, o sujeito faz uso de dois subterfúgios: tenta transformar o ato de ver em um exercício tautológico ou em um exercício de crença. Aquele insiste em não ver nada além da tumba visível diante de seus olhos; este, ao contrário, acredita que possa haver algo que ultrapasse essa visão tumular. Mas, nos dois casos, trata-se de uma clara resistência do sujeito diante do *olhar* revelador do objeto, porque se ver visto pela *tumba* faz com que o sujeito *tombe*. A visão é, a um só tempo, reveladora e ameaçadora. *Tumba/tomba*. Uma paranomásia da perda.

Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia.(...) É a angústia de olhar o fundo – o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, P. 38, grifo do autor)

Seriam três as ameaças à felicidade humana – a fragilidade do nosso corpo, as catástrofes naturais e, a maior de todas, a relação com o Outro – observa Freud.(1978) De certa forma, Sartre acaba por corroborar as considerações do psicanalista, no tocante, à *presença* do Outro como uma das grandes causas de sofrimento para o homem. Aliás, só a *possibilidade* de estar

---

<sup>4</sup> A simbologia do objeto túmulo também se revela paradoxal, pois segundo Chevalier e Gheerbrant, **Dicionário de símbolos**, p. 915, José Olympio, 1997, uma das representações desse objeto estaria justamente ligada à “perenidade” da vida. “Cada túmulo é uma réplica dos montes sagrados, *reservatórios* de vida. Afirmo a *perenidade* da vida, através das suas transformações” (grifo nosso)

sendo visto pelo Outro já é motivo suficiente para despertar esse sofrer. Segundo comenta Sartre, (1997) é demasiado angustiante *pensar* que o Outro possa estar a nos observar. Tal pensamento faz com que acione em nós uma espécie de “estado-de-ser-visto.” Mas, o que dizer quando essa relação com o olhar do Outro escapa ao mundo animado? Não será mais angustiante ainda?

Há exemplos famosos, tanto na ficção, quanto fora dela, de sujeitos angustiados diante da possibilidade de serem olhados pelos objetos. Em **A náusea**, romance de Sartre, (1983) o personagem Antoine Roquentin reclama que os objetos não deveriam de modo algum nos tocar, uma vez que não vivem. No entanto, eles nos tocam como se fossem seres vivos, provocando grande náusea. Antônio Quinet (2002), ao comentar sobre a “mancha no quadro”<sup>5</sup>, relata uma experiência vivida por Jacques Lacan, na ocasião de um passeio de barco. Quinet conta que o psicanalista francês teria visto uma lata de sardinhas flutuando sobre o mar e um dos companheiros haveria dito que aquele objeto também o via. Segundo Quinet, essa observação angustiara profundamente Lacan, afinal, como ele, a lata de sardinhas também o olhava. Lacan era *visto* por um *objeto*. É sobre esse olhar *no* e *do* objeto que refletiremos a seguir.

### **1.1: Arte é provocação**

A partir dos questionamentos diante do túmulo vazio, Didi-Huberman vai discutir o caráter “específico” da arte minimalista – movimento surgido nos E.U.A. por volta dos anos 60 – Esses artistas tinham como princípio eliminar dos objetos vestígios antropomórficos. Tirar deles todo e qualquer tipo de ilusão que pudesse permitir que fosse visto algo além das suas formas

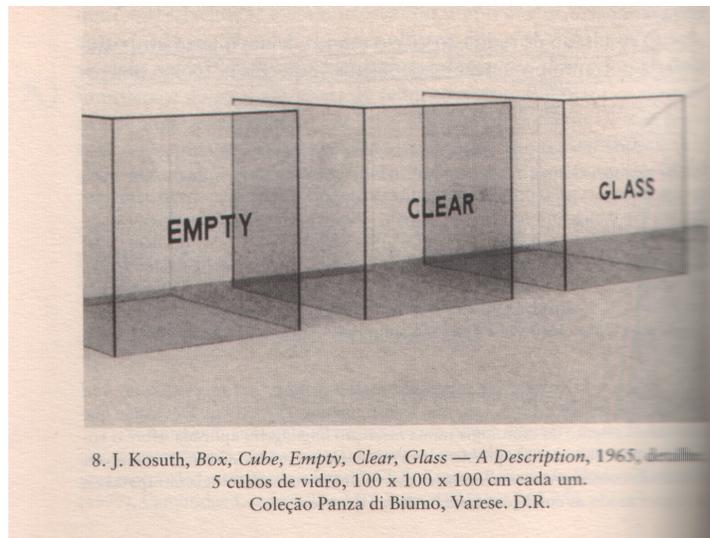
---

<sup>5</sup> Trata-se de uma teoria defendida por Lacan de que o olhar se dá a partir do momento em que não é mais o sujeito quem olha, mas sim, é ele quem é olhado; ou seja, ele se torna a “mancha no quadro”. Acreditamos que essa questão mereceria um pouco mais de atenção, entretanto, com o receio de fazermos comentários levianos, decidimos não avançar, uma vez que não temos formação em psicanálise. Recomendamos **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise, p. 135, Jorge Zahar, 2002. Nesta obra, Antônio Quinet discute, com muita clareza, entre outras questões, também a da “mancha no quadro”.

simples e específicas. Os minimalistas pretendiam criar objetos não-relacionais. Mas produzir peças “dessemelhantes” era, de fato, a intenção desses artistas?

Movido pelo intenso desejo de produzir uma obra esvaziada de significação, Joseph Kosutch cria cinco cubos de vidros transparentes e escreve neles o que significariam ( Ou seria o que não significariam? Afinal, estamos falando em objetos esvaziados de significação) – *Box/cube/Empty/Clear/Glass. (fig. 1, p. 24)* A linguagem verbal seria uma forma de intimidar qualquer tentativa de ver nas caixas de vidro algo além daquilo que representavam. Uma espécie de *freio* para conter a ansiedade daqueles que se sentissem incomodados com o vazio, com o espaço em branco e tentassem dar um significado a ele. Conforme comenta Alberto Manguel, (2003) o espaço vazio ou em branco desperta em nós o desejo de “intrusão”, uma vontade irresistível de preenchê-lo a qualquer preço.

Mas esse reforço tautológico, através da linguagem verbalizada, também não poderia ser uma forma de desprezar categoricamente o olhar do espectador? O olhar do Outro? Ou seria apenas uma tentativa de não se comunicar? Ao afirmar que “o que vejo é o que vejo” há, de certa forma, um talho no que diz respeito ao ato de se comunicar? Para Didi-Huberman, (1998) esses cubos *escritos*, seriam uma intensificação do caráter tautológico da linguagem visual. Mas não poderíamos também falar em Suplemento? Por si só, a obra específica não se revelou suficiente. Fez-se necessário que houvesse o acréscimo da linguagem verbalizada. Acréscimo e falta. Não seria essa a noção de suplemento?



8. J. Kosuth, *Box, Cube, Empty, Clear, Glass — A Description*, 1965.  
5 cubos de vidro, 100 x 100 x 100 cm cada um.  
Coleção Panza di Biumo, Varese. D.R.

1. Joseph Kosutich. *Box, Cube, Empty, Clear, Glass*, (1965)

No entanto, o que Didi-Huberman caracteriza como “redobramento tautológico da linguagem”, por mais que soe pouco poético, a nós, parece-nos mesmo um autoritarismo do artista diante de sua obra. Ainda que tentemos encontrar um eufemismo a fim de suavizar a carga semântica pesada e ameaçadora que a palavra *autoritarismo* encerra (estamos falando de arte e talvez não fosse aconselhável o uso de um termo, digamos, tão antipoético), fica difícil não pensar nessa postura como algo autoritário. E talvez devêssemos mudar a máxima da tautologia – “o que vejo é o que vejo” – para – “que seja visto pelo espectador o que eu, autor, *quero* que seja visto”.

Conforme questionamos um pouco acima, os cubos *verbalizados* de Kosutch também poderiam representar um desejo de não estabelecer uma comunicação com o espectador. Mas, segundo comenta Alberto Manguel, (2003) tentar não se comunicar é tão *complexo* quanto o seu contrário. Portanto, torna-se fácil deduzir que as caixas transparentes de Kosutch também parecem não ter alcançado a pretensa “simplicidade” minimalista. Em meio à sua clareza, elas eram complexas. Diante de sua obviedade, elas eram obtusas. Diante de sua transparência, elas eram opacas.

Um outro artista, Jackson Pollock, também era resistente à possibilidade de qualquer interpretação e controle de sua obra. “(...) produziu [Pollock] uma obra que *recusasse toda* tentativa de narração quer em palavras, quer em imagem, que *rejeitava* todo e qualquer *controle*, tanto do *artista* como do *espectador*.”(MANGUEL, 2003, p. 41, grifo nosso) Mas, se dissemos que em Kosutch havia o desejo de direcionar o olhar do espectador, por que razão falar em Jackson Pollock, afinal, ele não “rejeitava todo e qualquer controle?” Kosutch *queria* que fosse visto o que *ele* havia determinado e Pollock não *queria* que fosse visto nada. Ora, não temos aí dois artistas cheios de *vontades*? Desejo de que não sejam feitas leituras interpretativas de suas

obras? Nos dois casos, não estariam presentes formas de controle do olhar do Outro?

Embora Jackson Pollock pertença a outro movimento artístico – Expressionismo Abstrato<sup>6</sup> – ainda podemos pontuar outros aspectos semelhantes entre suas produções e as de artistas minimalistas. A sensação de inquietude, por exemplo, diante das linhas caóticas de Pollock, também se dá diante das linhas bem traçadas das caixas transparentes que Kosutch produziu. Tanto as telas de Pollock, (algumas chegam a medir mais de cinco metros de altura) quanto os objetos específicos dos minimalistas possuem escalas físicas monumentais. Por que obras tão *visíveis* e *invisíveis* aos olhos do espectador? Um simples paradoxo? Ou uma provocação àqueles que tentam encontrar um sentido, a todo custo, para o que têm diante dos olhos. São tão visíveis, mas não dizem nada. Ou, são tão visíveis, mas dizem o que *eu* quero. Acreditamos que, independentemente do movimento que venham a pertencer, esses trabalhos, decerto, põem-se diante de nosso olhar como grandes (inclusive no sentido físico do termo) provocações. Rubem Fonseca diz no conto “Olhar” que “arte é fome”. É fome de provocar. O heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, observa que a *sensação* é a base de toda arte. Arte é sensação. Quando nos encontramos diante do emaranhado sufocante das linhas de Jackson Pollock, linhas que parecem transbordar de telas, como **One**, (*fig. 2, p. 27*) experimentamos a mesma *sensação* de caos e desassossego ao ler as *linhas* “desencontradas” de Álvaro de Campos. Linhas que também parecem transbordar das margens do papel do poeta. “Multipliquei-me, para me sentir/ Para me sentir, precisei sentir tudo,/ *Transbordei*, não fiz senão *extravasar-me*.(...)” (PESSOA, 1980, p. 242, grifo nosso)

---

<sup>6</sup> Esse movimento surgiu após a Segunda Guerra Mundial e tinha como propósito a não-representação. Jackson Pollock é um dos expoentes do movimento. Em busca da plena liberdade de criação, o artista chegava a pintar de olhos fechados e a passear de bicicleta sobre a tinta derramada em suas telas. **Universos da arte**, p. 334, Fayga Ostrower, Elsevier, 2004.



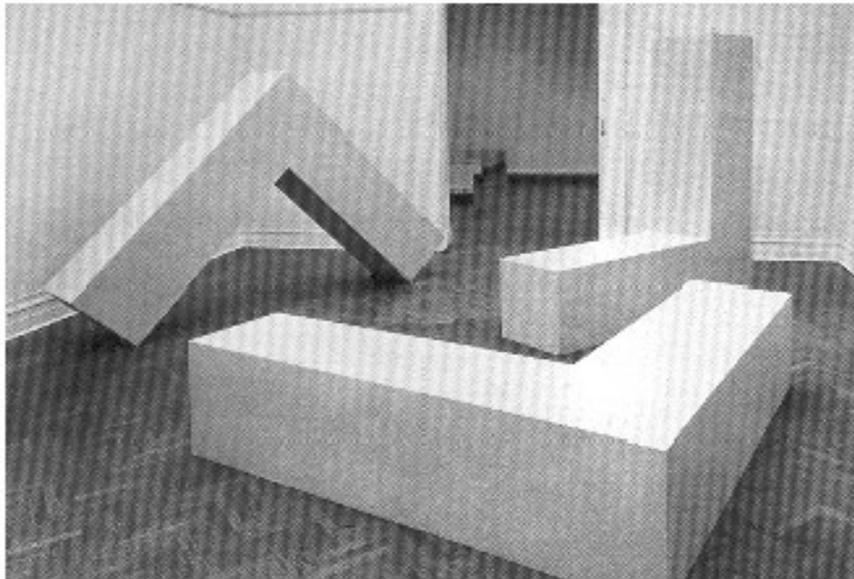
2. Jackson Pollock, *One*. (1950)

Então, de tudo, fica-nos a certeza de que, uma vez *exposta* ao olhar do *leitor*, diante do Outro e/ou espectador, a obra de arte *escapa* ao *controle* de quem a produz. Seja ela visual ou verbal, linhas caóticas ou linhas geometricamente bem traçadas, como os cubos de Kosutch, o conflito na tela ou no papel; enfim, escorregam por entre os dedos de seus criadores. Arte é provocação.

## **1.2: Um olhar no nada e a visão se revela**

À medida que as reflexões de Didi-Huberman avançam, torna-se mais evidente que o projeto *mínimo* preconizado pelos minimalistas parece não ter sido bem-sucedido, pelo menos, dentro da perspectiva tautológica de “o que vejo é o que vejo”. Ao investigar as produções de artistas como Robert Morris e Tony Smith, o filósofo mostra a falência tautológica do ato de ver. Ele chama atenção para a subjetividade dos objetos minimalistas, usando, às vezes, a denominação de “quase-sujeito” para se referir a colunas de madeira e cubos pretos. De Morris, é famoso o exemplo dos três “Ls” idênticos (*fig. 3, p. 29*). Colunas simples, porém dispostas de maneira diversa em relação aos espectadores, permitem diferentes formas de olhar. Não poderíamos, dessa forma, considerar *relação* e *experiência*? O próprio Morris, segundo comenta Didi-Huberman, (1998) dizia que a simplicidade de forma não implica, necessariamente, uma simplicidade na experiência.

A performance também faz parte da exposição de peças minimalistas. Ela é mais um indício do caráter *relacional* desses objetos. Didi-Huberman lembra um exemplo bastante interessante que envolve as *Colunas* de Robert Morris. O artista usa os mesmos recursos de um espetáculo teatral para expor sua obra: abre-se uma cortina e diante do espectador surge uma



3. Robert Morris, *Sem título*. (1965)

coluna que fica de pé por três minutos e meio, logo depois, ela tomba e a cortina se fecha. Uma exposição da obra, sem dúvida, performática, o que só vem corroborar que *relação* e *experiência* podem, sim, estar presentes nos objetos específicos, contrariando, assim, a proposta minimalista de desprezar as relações e as experiências. Conforme comenta Didi-Huberman (1998, p.68, grifo do autor)

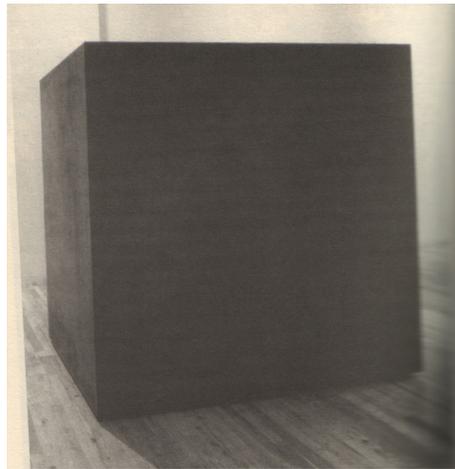
Quisera-se eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim toda uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais. Enfim e sobretudo, quisera-se eliminar todo antropomorfismo: um paralelepípedo devia ser visto, especificamente, por aquilo que dava a *ver*. Nem de pé, nem deitado – mas paralelepípedo simplesmente. Ora, vimos que as *Colunas* de Robert Morris – mesmo sendo paralelepípedos muito exatos e muito específicos – eram subitamente capazes de uma potência relacional que nos fazia *olhá-las* de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas.

Muitas dessas peças minimalistas, a cada instante, parecem revelar ao homem a sua finitude. Algumas produções do artista Tony Smith ilustram perfeitamente essa questão. A exemplo de outros minimalistas, Smith se propôs a produzir uma obra antiantropomórfica. Não obstante, alguns de seus trabalhos trazem singularidades curiosas, como, por exemplo, usar medidas humanas em seus cubos. Se a proposta era eliminar qualquer vestígio antropomórfico, então, por que atribuir a caixas pretas dimensões humanas? Sem dúvida, não deixa de ser contraditório. Aliás, Tony Smith começa a *perseguir* os “cubos negros” quando, certa vez, na casa de um amigo, vê um fichário preto. Segundo o artista, tão logo o objeto fora visto, pusera-se a olhá-lo também. “O que vemos, o que nos olha.” Tamanha inquietude o havia levado a construir no seu quintal uma réplica cinco vezes maior do que a caixa de madeira que estava

sobre a escrivadinha do amigo. (DIDI-HUBERMAN, 1998) Não estaria a *experiência* interferindo na produção artística?

De fato, as *experiências* de Tony Smith, em alguns momentos, pesaram sobre o que ele produzia, evidenciando, mais uma vez, o caráter contraditório dos objetos minimalistas. O artista haveria tido, certa noite, em uma auto-estrada de Nova Jersey uma visão reveladora. Na noite escura, com pouquíssima visibilidade, Smith teria experimentado a contradição de não ver o que estava próximo e ainda poder ver o que estava distante – a paisagem que ia ficando para trás. “(...) o distante *ainda visível* e identificável, ainda dimensionado, ao passo que o próximo, o lugar mesmo onde Tony Smith estava, caminhava, lhe era *praticamente invisível*, sem referências e sem limites.”(DIDI-HUBERMAN, 1998. p.100) Estariam os cubos negros dizendo que seria possível *ver* na escuridão? Ou seria uma retomada da clássica questão do ver pelo espírito?

Entre as diversas caixas pretas produzidas por Tony Smith, – *Die* (fig.4 p.32) – é particularmente interessante porque possibilita um jogo de palavras e um jogo visual. “(...) Die, que em inglês faz consonância tanto com o pronome pessoal ‘eu’ quanto com o nome ‘olho’, e que é o infinitivo – mas também o imperativo – do verbo ‘morrer’(...) um grande dado preto, simples e poderosamente mortífero.”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 93) Vemos a morte. A morte nos vê. Assim, o sujeito tomba diante do cubo negro ou se petrifica como se estivesse diante do olhar mortífero da górgona. O cubo *Die*, um “moderno túmulo”, lembra ao homem que a tão perseguida eternidade, não passa de uma quimera. Como veremos mais adiante, a criação do duplo teria sido uma tentativa de se defender contra a finitude e, assim, assegurar a eternidade. Na cultura dos velhos egípcios, os artistas modelavam a imagem da pessoa morta com um material de substância duradoura. (FREUD, 1981)



4. Tony Smith. *Die*,(1962)

Provocativos, os cubos negros minimalistas *olham*. *Olham e inquietam*. Poderíamos dizer que é a experiência perturbadora do *unheimlich*. Ao mesmo tempo, essas peças revelam-se estranhas e familiares. Desde o início da vida, a morte surge como promessa de um dia se fazer presente. O óbvio que angustia. A experiência desconfortável que transforma *olhantes* em *olhados*. *Olhantes expostos* a objetos inanimados. *Olhantes expostos* a uma caixa preta com dimensões humanas. Uma caixa que nada representa como iconografia e, no entanto, traz à tona a imagem da morte. Uma imagem que todos nós queremos esquecer.

(...) Tony Smith joga com as palavras. Ele reflete sobre a expressão *seis palmos*. O que lhe diz essa expressão? Trata-se de uma medida, de um puro e simples enunciado de dimensões: praticamente um metro e oitenta e três centímetros. O tamanho de um homem. Mas igualmente, e por isso mesmo, “seis palmos sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra”...Tão logo convocada, a dimensão se encarnará, por assim dizer, na escala humana, e a humanidade será bruscamente vertida na faculdade demasiado humana de morrer, de desaparecer seis palmos sob a terra no encerramento de um volume de cerca de um metro e oitenta de comprimento, o volume de uma caixa denominada ataúde. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 91)

Por mais que uma imagem se ofereça à simplicidade, ela não consegue ser tão simples e “minimal” quanto tenta parecer. Acaba por se transformar em imagem dialética. Didi-Huberman analisa algumas produções de Tony Smith, dentro da noção de imagem dialética,<sup>7</sup> postulada por Walter Benjamin. Muitas peças de Smith possibilitam uma imagem dialética, porque

---

<sup>7</sup> “Encontram-se em Benjamin pelo menos duas concepções da imagem dialética: (...)A primeira definição situa a tensão dialética no passado findo: a própria imagem apresenta uma interpenetração do antigo e do novo, do arcaico e do moderno; a modernidade de cada época é animada de sonhos arcaicos. A segunda, mais inovadora, situa a tensão no presente do historiador: a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois; trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento.” Rainer Rochlitz, “Walter Benjamin: une dialectique de l’image”, apud Georges Didi-Huberman, pp 177,178. A imagem dialética, portanto, é de natureza anacrônica.

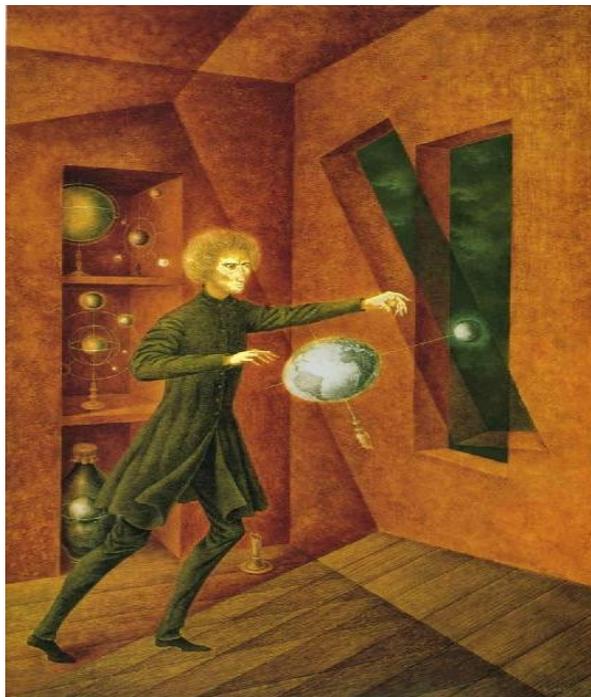
concomitante à produção de objetos feitos com material contemporâneo, (o aço, por exemplo) o artista relê Heródoto e reconvoca templos egípcios. (DIDI-HUBERMAN, 1998) É uma produção que frustra os que desejam uma leitura unilateral, pois ela “não é ‘moderna’ se quiserem entender por essa palavra um projeto de *chamado* que exclui toda memória; não ‘arcaica’, se quiserem entender por essa palavra uma nostalgia do *sonho* passado, do sonho de origem. Ela é dialética.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 193, grifo do autor) Como classificar tais imagens? Talvez, as respostas estejam mesmo na *conjugação* do verbo dialetizar.

Mas, se as peças de Tony Smith se mostrariam como imagens dialéticas por possibilitarem uma conjugação do passado com o presente, entendemos que as telas da artista surrealista, Remédios Varo, também poderiam se apresentar à nossa vista como imagens dialéticas. O cenário medieval ilustra boa parte das pinturas de Remédios. São claras as referências à arquitetura românica – cores sombrias, janelas pequenas, paredes grossas e arcos semicirculares. Ao mesmo tempo, há um diálogo evidente com as conquistas científicas posteriores, como mostra, por exemplo, a tela **Fenômeno da gravidade**<sup>8</sup> (*fig. 5, p. 35*).

Conforme registram os livros de História, a Idade Média, retratada com recorrência nas telas da pintora, não foi marcada por se preocupar com questões científicas, sobretudo, a Alta Idade Média, na qual a influência da Igreja fazia-se mais ativa e, como sabemos, a Igreja, há muito, representa uma “pedra no caminho” das Ciências. Assim, como Tony Smith, que relia Heródoto, Remédios Varo, ao mesmo tempo, em que produzia telas que representavam um movimento de vanguarda, um movimento moderno, transitava pelo século XII entrando em

---

<sup>8</sup> Comenta-se que a Academia de Ciência de Nova York teria usado a tela **Fenômeno da gravidade** para ilustrar um manual sobre a teoria da relatividade e que o primeiro trabalho de Remédios Varo nos Estados Unidos não teria sido mostrado por uma Academia de Artes, Museu ou Galeria, mas sim, por uma Academia de Ciência. Disponível em: <[www.cyberartes.com.br/edicoes/82/artista.asp?edicao=82&acao=todos](http://www.cyberartes.com.br/edicoes/82/artista.asp?edicao=82&acao=todos)>. Acesso em: 09 jan.2005.



5. Remédios Varo, *Fenômeno da gravidade*.(1963)

contato com a produção musical de Santa Hildegard de Bingen, uma religiosa e musicista alemã que teria vivido naquele século. Não há dúvidas, de que se trata de uma relação anacrônica, logo, de uma imagem dialética.

Sobre os cubos negros de Tony Smith, ainda poderíamos dizer que provocam uma *incerteza*. Afinal, estamos diante de quê? Como conceituá-los? Como categorizá-los? Seria preciso *ultrapassar* fronteiras. Mas que fronteiras? De uma época, de um estilo ou de juízos de valores? Essa incerteza colocaria em questão o próprio estatuto da obra de arte. O que se pode dizer de uma caixa preta? Entretanto, é diante de uma caixa preta que podemos pensar, por exemplo, sobre a questão dos limites. Mas como o objeto nos *olharia*? Talvez através da inquietação que provoca. Os sentidos são perturbados e a angústia se instaura; logo, o sujeito tomba. O ser *olhado* pelo objeto dar-se-ia, então, pelo incômodo que um cubo negro causa ao sujeito. Negro como a noite escura *experimentada* por Tony Smith na estrada de Nova Jersey.

O que podemos *visualizar* nas peças minimalistas são objetos *esvaziados* de significação antropomórfica e são justamente esses objetos que nos olham. São eles que causam um desconforto no nosso ato de ver. Decerto, não há de ser uma experiência tranqüila pensar que essas construções geométricas possam “(...) inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços.”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 146) O que vemos, o que nos olha, inquieta-nos. Objetos sem *vida* nos olham e nos *dizem* que a *vida* se esvai. Talvez, viver comece aí.

### 1.3: Olhar- uma rua de mão dupla

Por mais que os artistas minimalistas dissessem que suas obras nada representavam como imagem de outro objeto, (alguns deles com demasiada veemência) ao negar qualquer vestígio antropomórfico, acabavam por tocar em uma das questões que mais perturba e aflige o homem desde tempos remotos – a morte. Nada representam como imagem, mas dialeticamente revelam ao homem que sua forma humana é finita. Nada falam, mas falam; nada mostram, mas mostram. Tantas proposições negativas e paradoxais não poderiam nos remeter ao discurso apofático<sup>9</sup>? Mas quando se pensa em discurso, a palavra surge como a principal ferramenta; afinal, a prática discursiva está diretamente atrelada à palavra. Discurso apofático para se referir a cubos negros? A relações meramente visuais? Não haveria, então, que romper um limite? “Eis um dos traços de qualquer teologia negativa: a passagem no limite, depois a travessia de uma fronteira (...)”(DERRIDA, 1995, p. 9.)

Talvez, não seja de todo incoerente, falarmos em discurso, pelo menos, em discurso apofático, quando pensamos no olhar. Esse discurso vai surgir justamente diante daquilo que excede e/ou escapa ao mundo da linguagem conceitual, da linguagem que categoriza, da linguagem que nomeia e, quem sabe, reste mesmo só o olhar. Um olhar e nada a dizer. As peças minimalistas expõem o tensionamento do vazio, daí, pensarmos em apófase. Para Derrida, (1995, p. 30, grifo do autor) “(...) os enunciados apofáticos *estão, eles devem estar* do lado do vazio.”

Também Pensemos em Apófase porque da morte não se consegue falar. Apesar de óbvia e certa,

---

<sup>9</sup> Conforme nota da tradutora Nícia Adan Bonatti em **Salvo o nome**, Jacques Derrida, Papyrus, 1995, a apófase poder-se-ia, assim, ser compreendida: “A teologia negativa é um modo de abordagem de Deus que consiste em aplicar-lhe proposições negativas. Em lugar de atribuir-lhe qualidades positivas ou proceder por analogia, o método negativo ou apofatismo consiste em dizer tudo aquilo que Deus não é, em *recusar-lhe qualquer predicado*. (...) Apesar de se querer racional, o método apofático está ligado ao misticismo, isto é, à intuição que manifesta uma realidade transcendente que excede as possibilidades de linguagem.”

talvez não haja palavras que dêem conta de conceituá-la. Estaria a linguagem no seu limite, no seu esgotamento? Quem sabe, como poeticamente diz Barthes, não poderíamos pensar em um “cansaço da linguagem”?

*Adorável é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra, esgoto-me dizendo de modos outros o mesmo de minha Imagem, impropriamente o próprio de meu desejo: viagem ao termo da qual a minha última filosofia só pode ser a de reconhecer – de praticar – a tautologia. É adorável o que é adorável. ( BARTHES, 2003, p. 13, grifo do autor)*

O discurso da obra de arte, assim, apresenta um quê de apofático. Da arte, muitas vezes, não se consegue falar. Ela excede a possibilidade de linguagem suficiente que a conceitue. Ao recusar qualquer predicado para os cubos negros com dimensões humanas, não estariam os minimalistas confirmando uma dificuldade da arte em lidar com a linguagem conceitual? Crise da arte. Crise do homem. Crise da palavra. O discurso apofático não passaria por aí?

O teórico da arte, Michael Fried, segundo Didi-Huberman, teria se desorientado diante dos objetos minimalistas, devido a essa *indefinição*. Aliás, o *estatuto incerto* tem figurado nas grandes indagações do pensamento contemporâneo. O que poderíamos chamar de obra de arte? Antoine Compagnon (2003) lembra que o filósofo Nelson Goodman havia sugerido que em vez de se perguntar “O que é arte?” Deveria se perguntar “Quando é arte?” O que poderíamos nomear como literatura? Fernando Pessoa, da literatura diz: “é a maneira mais agradável de ignorar a vida.” (1999, p. 140) O que poderíamos considerar como gênero discursivo? Os textos de Clarice Lispector, por exemplo, podem ilustrar, muito bem, essa incerteza quanto ao tipo de gênero. Às vezes, dão-nos a impressão de uma prosa poética.

Sobre o sentimento de *estranheza*, experimentado por Michael Fried diante de tantas possibilidades de *não-definição*, comenta Didi-Huberman (1998, p. 120, grifo nosso):

Ele se viu subitamente confrontado a uma familiaridade terrivelmente inquietante, *unheimliche*, diante dessas *esculturas por demais “específicas” – valor ideal segundo ele – para serem honestamente “modernistas”, por demais geométricas para não ocultarem algo como entranhas humanas.*(...)

Tudo o que Michael Fried observa diante dos cubos de Tony Smith – uma cumplicidade com o objeto que sabe se transformar em agressão, um distanciamento que sabe se transformar em “atracamento” (*crowding*), uma inércia de objeto que sabe se transformar em “presença” de quase-sujeito -, tudo isto não faz senão enunciar o equilíbrio paradoxal das esculturas de Tony Smith: *seu estatuto incerto, mas também a eficácia resultante de tal incerteza*. E portanto seu interesse maior, sua beleza essencial, sua dialética em obra.

Retomando, uma vez mais, a questão do estranhamento gerado pelo objeto que nos olha, não poderíamos deixar de mencionar um outro momento de inquietude que pôde ser experimentado por quem visitou a 26ª Bienal de Artes de São Paulo. Intitulada **Território livre**, a Bienal teve entre seus inúmeros expositores, o trabalho do artista russo, Sergey Shekhovtsov. **Cinema** (*fig. 6, p.41* ). Trata-se de várias figuras esculpidas em espuma de caucho simulando uma platéia de cinema. Inquietam porque só é possível *ver* tais figuras, quem se deixa *ver* por elas. Os visitantes ocupam o espaço onde supostamente seria o lugar da grande tela. A experiência incomoda, pois não é a platéia, acostumada a *dominar* o ato de ver, quem vê, mas é ela quem é olhada por aqueles que se posicionam na pequena sala de projeção. **Cinema** ilustra bem a reversibilidade, pois para olhar a obra é preciso ser visto por ela. “O que vemos, o que nos olha”. Ainda acreditamos, ser oportuno para o enriquecimento de nossas reflexões, recuperar brevemente um conhecido ensaio de Leyla Perrone-Moisés, “Pensar é estar doente dos olhos”. O

texto de Leyla nos é caro porque nos permite estabelecer momentos de diálogos com o texto de Georges Didi-Huberman. Na medida em que faz uma leitura do olhar no heterônimo Alberto Caeiro, a teórica argumenta que o pretendido olhar tautológico do pastor de rebanhos, a exemplo dos minimalistas, não se oferece apenas à visibilidade do que “vejo é o que vejo”, por mais que ele assim o quisesse. “Por ser não apenas prática, mas teoria da simplicidade, Caeiro se revela complexo; por insistir tanto em exibir sua serenidade, torna-se suspeito de intranquilidade” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 336)

Leyla reforça seus argumentos, ao comentar o uso da expressão “quem me dera,” presente em alguns textos de Caeiro. Um indício de que o poeta não haveria conseguido praticar, pelo menos, em sua totalidade, o olhar que pregava: “Quem me dera ser de fato Caeiro, e poder olhar sem pensar – isso é o que diz, indireta e constantemente, a poesia do guardador de rebanhos.” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 337) De fato, há textos que parecem, em algum momento, trair esse pretendido olhar tautológico do poeta dos sentidos. Ele próprio teria consciência disso ao afirmar que: “Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.” (PESSOA, 1980, p.155). A propósito dos comentários de Leyla, acerca da expressão “quem me dera”, usada por Alberto Caeiro, vejamos os fragmentos seguintes:

*Quem me dera* que a minha vida fosse um carro de bois  
Que vem a chiar, manhãzinha cedo, pela estrada,  
E que para de onde veio volta depois  
Quase à noitinha pela mesma estrada.

*Eu não tinha que ter esperanças* – tinha só que ter rodas...  
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...  
Quando eu já não servia, tiravam-se as rodas  
E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.(PESSOA, 1980, p. 149, grifo nosso)



6. Sergey Shekhovtsov. *Cinema*, (2004)

Decerto, viver não é tão simples como “um carro de bois,” sobretudo, no que diz respeito à relação do homem com o tempo e as transformações ocasionadas por ele. A leitura que Leyla faz da poética de Ricardo Reis, também nos permite pensar nas considerações de Georges Didi-Huberman. A teórica afirma que os poemas de Reis têm uma beleza fria que se assemelha a monumentos funerários: “formas de harmonia congelada ofertadas ao olhar dos vivos, para que estes se lembrem de que seus olhos se fecharão um dia.” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 339) E semelhantes observações, acerca do caráter fúnebre da poética de Reis, podem se verificar facilmente em textos como os que se seguem:

Nada fica de nada. Nada somos.  
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos  
Da *irrespirável treva que nos pese*  
Da humilde *terra imposta*,  
Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, *estátuas vistas*, odes findas –  
*Tudo tem cova sua*. Se nós, *carnes*  
*A que um íntimo sol dá sangue, temos*  
*Poente, por que não elas?*  
Somos contos contando contos, nada. (PESSOA, 1988p.140, grifo nosso)

Ou ainda:

Olho os campos, Neera,  
Campos, campos e sofro  
Já o frio da sombra  
Em que *não terei olhos*.  
A caveira ante-sinto  
Que serei não sentindo,  
Ou só quanto o que ignoro  
Me incógnito ministre.  
E menos ao instante  
Choro, que a mim futuro,  
Súbdito ausente e nulo  
*Do universal destino*.(PESSOA, 1988, p.145, grifo nosso)

A poética de Ricardo Reis parece trazer clara a crença de que a morte seja, de fato, uma “terra imposta”. Esse “universal destino” independe da nossa vontade. Realmente, podemos visualizar na poesia de Reis uma espécie de reconvocação de monumentos funerários e, como nos cubos negros analisados por Didi-Huberman, as palavras do poeta revelam o óbvio – a finitude. Diante delas, como diante do objeto túmulo ou diante de uma obra como *Die* o sujeito também experimenta a inquietante certeza de que “seus olhos se fecharão um dia.”

#### **1.4: Semelhança *versus* dessemelhança**

Agressivo e forte. Palavras que, além de trazerem uma carga semântica demasiado significativa, podem ser facilmente atreladas à subjetividade. Portanto, quando são usadas, já vislumbram uma possibilidade de leitura, no mínimo, relacional. Mas por que tais adjetivos teriam atraído os olhares de Didi-Huberman? Já comentamos que os minimalistas postulavam para suas criações um olhar tautológico. (argumentamos também acerca da falibilidade desse olhar). Donald Judd, ao se referir a suas peças específicas usa a seguinte adjetivação – “agressivas e fortes” – classificação que indubitavelmente inquieta o olhar de Didi-Huberman; afinal, trata-se de objetos que se oferecem como “simulacros de nada”. Como podem ser “agressivos” e “fortes”?

Conforme se observa, tais palavras, além de contraditórias, vêm corroborar os muitos paradoxos presentes nesta arte do *vazio*, nesta arte do *ausente*. Os Adjetivos – *agressivos e fortes* – permitem ao filósofo questionar o valor de “sujeito” dos objetos específicos. Objetos que foram engendrados com o objetivo de desprezar as relações e as experiências. No entanto, essas

palavras, “(...) evocam um universo da experiência intersubjetiva, portanto um propósito relacional.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62)

Diametralmente opostas às peças minimalistas, marcadas pela “dessemelhança” antropomórfica, podemos pensar nas estátuas do artista americano, Duane Hanson.<sup>10</sup> Figuras sobremaneira antropomórficas, o chamado “Hiper-realismo”. Mas, nos dois casos, são situações que perturbam nosso olhar. Se, de um lado presenciamos a inquietação diante de objetos que se apresentam como “simulacros de nada”, de outro, há a estranheza por estarmos diante de objetos que representam fortemente a imagem de algo (e esse algo é o homem). São figuras humanas tão *próximas* do homem que deixam dúvidas quanto a seu estatuto. Afinal; trata-se de seres animados ou inanimados? Uma das formas mais bem-sucedidas de se provocar o efeito de estranheza, o *unheimlich*, é justamente estabelecer a “incerteza intelectual” – humano ou autômato? O jovem Natanael, no famoso conto de Hoffman – **O homem da areia** – apaixonou-se por Olímpia, uma boneca, por justamente acreditar que ela fosse uma mulher, tamanha era sua semelhança com uma figura feminina. (FREUD, 1981) Uma dúvida que, decerto, angustia e inquieta o sujeito.

Considerando o efeito de estranhamento causado por essa “incerteza intelectual”, é possível pensar que as figuras de cera de Duane Hanson também poderiam ilustrar a questão do *unheimlich*; afinal, elas provocam uma inquietante estranheza – humanos ou autômatos? Diante de tais figuras, sobretudo numa olhada apressada, instaura-se a dúvida – animado ou inanimado? Algumas estátuas parecem seres humanos congelados e, de fato, provocam um mal-estar, uma sensação desconfortável. Lembram a velha brincadeira de criança – “estátua” – como se todas estivessem à espera apenas de um comando para libertá-las daquele estado de inércia. Quiçá uma

---

<sup>10</sup> Para um maior aprofundamento no assunto, recomendamos o ensaio “A lógica cultural do capitalismo tardio”, no qual o teórico, Fredric Jameson, faz a leitura de alguns cânones das artes visuais, argumenta sobre a “nova falta de profundidade”, para ele, uma marca pós-modernista, e analisa mais profundamente as figuras de cera de Duane Hanson.

palavra mágica poderia, a elas, devolver a vida. São figuras quase humanas.

As estátuas de Duane Hanson aparecem recorrentemente exercendo *atividades* peculiares aos humanos como pode ser observado em **O Fotógrafo** (fig. 7, p.46) e o **Guarda de museu**(fig. 8, p. 46) . Estar diante da figura do fotógrafo em sua clássica pose é inquietante, porque desperta uma perturbadora sensação de que se está sendo olhado e até mesmo fotografado pelo objeto do olhar. Um estranho caso de reversibilidade. Sensação que também pode ser experimentada diante do guarda que, como estátua, está para ser observado, mas parece a todos observar. Essas duas figuras são um bom exemplo de que se ver *visto* por figuras demasiado semelhantes à forma humana é tão angustiante quanto se ver *visto* pelo *vazio* dos paralelepípedos de Donald Judd ou dos cubos de Tony Smith. O *máximo* da antropomorfização perturba tanto quanto o seu *mínimo*. A possibilidade de nos vermos através desses *outros olhares*, inquieta nosso ato de ver, causa um mal-estar, gera um desconforto e novamente, diante do objeto, o sujeito tomba.

### 1.5: Olhar e perda: a história do objeto ovo

Roland Barthes (1999), no ensaio “A metáfora do olho”<sup>11</sup> questiona como é possível que um objeto possa ter uma história. O questionamento de Barthes é interessante, pois nos remete justamente à história de um objeto que faz história, digamos, desde o início dos tempos – o objeto *ovo*. Um objeto que estaria ligado à origem. O conto de Clarice, “O ovo e a galinha”, é a história

---

<sup>11</sup> Neste ensaio, Barthes faz uma leitura de **A história do olho**, de Georges Bataille, explorando as múltiplas metáforas oculares olho/sol/ovo. Aliás, a relação olho e sol é alvo de, não raros olhares, desde épocas remotas. Já em **A república**, de Platão, Sócrates revela ser o olho o órgão dos sentidos que mais se assemelha ao sol.



7. Duane Hanson. *O fotógrafo*, (1978)



8. Duane Hanson. *Guarda de museu*, (1975)

da relação de alteridade com um objeto nomeado *ovo*. Mas antes de *olharmos* esse objeto, *vejamos*, ainda que de forma bastante breve, algumas considerações acerca da questão da aura.

O conceito de aura proposto por Walter Benjamin (1994, p. 170): “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”, no clássico ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, vem; desde então, sendo retomado reiteradamente por muitos estudiosos. Tal recorrência, muitas vezes, remete-nos à idéia de banalização do termo. Sendo assim, por que recuperar uma palavra e/ou conceito aparentemente *gastos*? Nosso interesse se justifica por dois motivos: primeiro, em virtude do *alargamento* que Didi-Huberman vislumbra no termo e depois por acreditarmos que o objeto ovo do conto “O ovo e a galinha” parece, de certa forma, ilustrar o que poderia configurar um objeto aurático. “Ao ver o ovo é tarde demais: ovo *visto*, ovo *perdido*.” (LISPECTOR, 1998a, p. 49, grifo nosso) “Aparição única”, uma vez que, depois de visto, o ovo se perde.

Sobre a questão da aura, ao contrário do que postula Walter Benjamin, questiona Didi-Huberman (1998, p.148): “Se a lonjura nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista?” Numa espécie de proposição invertida, teríamos, assim, da aura, uma outra visão: *colocar-se diante dos olhos é aproximar-se, por mais longínquo que esteja a coisa. O ato de ver, ainda que de longe, significa aproximar. As reflexões de Didi-Huberman, em especial, incidem sobre o aspecto epifânico atribuído à aura. Tamanho cerco cultural ao objeto, não possibilita estabelecer uma “dialética dos olhares”, uma vez que o crente não se aventura a ver o objeto por acreditar estar sendo olhado por ele.<sup>12</sup> Ao retomar, entre outros exemplos, o *fort da*, de Freud, Didi-Huberman (1998) lembra que as crianças estão constantemente diante de aparições, o que não significa que sejam devotas. Enfim, há uma*

---

<sup>12</sup> Didi-Huberman cita o exemplo da imagem de Verônica que raramente é exposta aos olhos do público e, quando aparece, no pouco que o crente vê dessa imagem, ele imagina estar vendo no objeto a imagem do próprio Cristo.

proposta de “secularização da aura”, uma vez que tal palavra não está necessariamente ligada ao credo, ainda que, no senso comum, seja *atrelada* à idéia do divino. O ato de ver não é diretamente proporcional ao ato de crer.

Um dos aspectos da aura “é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha.’”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148, grifo do autor) Na verdade, o filósofo francês está a citar Walter Benjamin que no ensaio “Sobre alguns temas de Baudelaire” diz que aquele que é olhado ou acredita ser olhado, levanta os olhos. Para Benjamin (2000, p. 66) “experimentar a aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de fazer com que levante o olhar.” Logo, podemos pensar no objeto aurático como aquele que também é capaz de ver. Portanto, diante de semelhantes considerações, acreditamos que o objeto *ovo* do texto de Clarice se oferece a nosso olhar como um objeto aurático. Ele levanta os olhos: “*O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita?*”(1998a, p. 50,51, grifo nosso). Ver-se pelo *ovo*. O *ovo perturba* o olhar de quem o vê.

Aurático também, porque dentro daquilo que se diz sobre a “aparição única”, o objeto *ovo* em suas inúmeras contradições, ora uma coisa, ora outra, poderia a cada olhar ser visto como único. A todo instante o ovo pode representar uma forma diferente; logo, será sempre uma aparição única. “O ovo terá sido talvez um *triângulo* que tanto rolou no espaço que foi se ovalando.– O ovo é basicamente um *jarro*? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos?”(...) “Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar *retangular*.” (LISPECTOR, 1998a, p. 51,52, grifo nosso) E ainda aparição única porque sobre a mesa da cozinha o acontecimento é singular, pois só há *um olhar* diante do objeto ovo. “Olho o ovo com um só olhar.”(...) “Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o e depois apagou-o”(...) “Faço parte da maçonaria dos que viram uma vez o ovo(...).”( LISPECTOR,

1998a, p. 49,51,55)

O ovo revela-se como um objeto paradoxal e suas contradições são a maior prova de que a cada novo olhar ele se oferece como um objeto único. Um objeto aurático. Contradições que vão sendo desfiadas a cada nova proposição. É uma espécie de *dizer* e *contradizer*. É “supervisível” e, no entanto, ninguém é capaz de vê-lo. É como olhar para o sol e ver o máximo de luz; um máximo de luz que cega. De tão branco tornou-se escuro. De tão óbvio, tornou-se opaco. “Vejo tudo(...) com *uma nitidez que me cega (...)*.” (PESSOA, 1980, p. 264, grifo nosso) “O amor pelo ovo não se sente.” Entretanto, na proposição seguinte afirma-se que “o amor pelo ovo é supersensível”.(LISPECTOR, 1998a p.49) Um afirmar e um negar constantes que a cada hora nos colocam diante de uma situação nova. Diante de um objeto novo. Diante de uma aparição única.

As afirmativas contraditórias sobre o ovo, também passam pela questão do *entendimento* desse objeto, melhor, do *não-entendimento*: “Tomo o maior *cuidado* de *não entendê-lo*. Sendo *impossível entendê-lo*, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro.”(LISPECTOR, 1998a, p. 50, grifo nosso) e um pouco mais adiante temos:“O que realmente *não* sei do ovo é o que importa.”(LISPECTOR, 1998a p.50, grifo nosso) Construções dessa natureza podem revelar muito mais que simples paradoxos. Poderia o ovo constituir-se como uma metáfora do Outro? Afinal, o que não sei do Ovo/Outro é o que importa. A alteridade, de fato, seria a *não-compreensão* do Outro? O filósofo, Emmanuel Lévinas, observa que, apesar da *necessidade* visceral de se querer *compreender* (no sentido limitado do termo) o Outro, a relação com a alteridade está muito além de um simples *entendimento*. Para Lévinas, (1997, p. 26, grifo nosso) “o conhecimento de outrem exige, além da *curiosidade*, também *simpatia* ou *amor*. (...) Na nossa relação com outrem, este não nos afeta a partir de um conceito.” Não poderíamos,

assim, pensar na “hospitalidade incondicional” postulada por Derrida? Aquela que deveria se dar sem a necessidade do *nomear e/ou reconhecimento* do Outro? Voltaremos a essa questão posteriormente.

Sobre o ovo também se diz que, como o mundo, ele é óbvio. Porém sua obviedade pode não ser assim tão óbvia. Regina Pontieri, uma estudiosa da obra de Clarice Lispector, recupera a etimologia latina desse vocábulo a fim de questionar essa aparente *obviedade* e, sobre ele, comenta: “(...) o sentido usual de ‘óbvio’ indica aquilo que se mostra evidente e de fácil compreensão. Mas a raiz latina ‘*obvius*’ significa tanto aquilo ‘que vai ao encontro de’ ou ‘que se encontra no caminho, como o que avança contra’ e ‘resiste a’.(PONTIERI, 1999, p. 222) A partir daí, Pontieri argumenta sobre o caráter ambivalente do objeto ovo, pois, ao mesmo tempo em que ele se oferece a uma visibilidade, resiste a ela. Para a estudiosa, essa ambivalência não se restringe apenas ao conto em questão, mas se estende à escritura de Clarice como um todo : “cruzamento de opacidade e transparência, no gesto de mais disfarçar para melhor dar a ver.” (PONTIERI, 1999, p. 222) As múltiplas contradições que cercam o objeto *ovo* podem representar uma clara resistência à sua compreensão aparentemente óbvia.

Diante de tais considerações, como não se lembrar da duplicidade que envolve termos como: *pharmakon* ( remédio e veneno); *suplemento* ( acréscimo e de falta) e *unheimlich* (estranho e familiar). Roland Barthes define o óbvio como o “que vem à frente”, “aquele que se apresenta naturalmente ao espírito” e, complementa em seguida, que o sentido obtuso é “teimoso e fugidio”. “*Obtusus* quer dizer: *que é velado.*” (BARTHES, 1990, p. 47) Pelas reflexões feitas até agora, poderíamos dizer que o *óbvio* encerra em si o *obtuso*. Um não excluiria o outro. O ovo do texto de Clarice é *opaco* em sua *brancura*. O ovo é *óbvio* em sua obtusidade e *obtuso* em sua obviedade. O que não sabemos sobre ele é o que importa, logo, não é óbvio. Questionamentos

que reforçam a sensação de estarmos, como Édipo, sendo enganados por nossos olhos – nem tudo o que parece ser, de fato o é.

O fragmento que se segue, notadamente tautológico: “Se é que há pensamento; não há; há o ovo”.(LISPECTOR, 1998a , p. 49) remete-nos a Alberto Caeiro: “O essencial é saber ver. Saber ver sem estar a pensar.” (PESSOA, 1980, p. 152) E, mais uma vez, incita-nos a lembrar as considerações de Leyla Perrone-Moysés acerca da *simplicidade* deste heterônimo de Fernando Pessoa. Conforme já foi mencionado, uma simplicidade óbvia, obtusa e, tão *aparente*, quanto as caixas da arte minimalista e o *ovo* do texto de Clarice. Vimos que estar diante de um cubo negro, como **Die**, por exemplo, nada tem de simples, assim como o ato de ver o ovo também não se oferece a uma visão simples. Ver o ovo é filosófico. “Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei.” (LISPECTOR, 1998a, p.50 ) Entre as diversas simbologias representadas pelo ovo, há uma que o associa à transmutação. Uma espécie de atenor<sup>13</sup>, portanto, dentro de uma tradição alquímica, fala-se em “ovo filosófico.” Assim sendo, O objeto *ovo* também simboliza o *lugar* e o *sujeito* com suas mudanças. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997)

Ainda, dentro de uma perspectiva filosófica, é relevante recuperar as considerações que Regina Pontieri faz sobre o “Ovo e a galinha”. Segundo Pontieri, (1999), o conto, na verdade, “mimetiza” o discurso filosófico com base no método do tratado<sup>14</sup> . Ela ainda observa que seu caráter fragmentário (dentro do que propõe Walter Benjamin) confere a ele um aspecto de

---

<sup>13</sup> Um tipo de forno alquímico em forma de ovo, onde se acreditava que ocorriam transmutações físicas e morais. **Dicionário de símbolos**, Chevalier e Gheerbrant, p. 96, José Olympio, 1997.

<sup>14</sup> Regina Pontieri trabalha com a noção de “Tratado” postulada por Walter Benjamin. Para o filósofo, “a representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. **Origem do drama barroco alemão, Walter Benjamin**, p. 50, Brasiliense, 1984.

mosaico, tornando-o, assim, apropriado para o texto de Clarice. “Cada proposição isolada, em sua atmosfera de assertiva completa em si mesma, constitui com as demais um conjunto assemelhado ao mosaico.”(PONTIERI, 1999, p. 216) Enfim, uma forma fragmentária de escritura com frases curtas e coordenadas; logo, um mosaico de palavras.

Como acontece em outros textos de Clarice Lispector, “O ovo e a galinha” também é um convite para se refletir sobre a alteridade feminina. Semelhante observação nada tem de original, muito pelo contrário; no entanto, gostaríamos de ressaltar nossa percepção a essa multiplicidade de *olhares*. A presença da “galinha,<sup>15</sup>” como metáfora da alteridade feminina, é recorrente nos textos da autora. Mas por que essa espécie de fixação por tal ave? Em certas tribos africanas, é por intermédio da figura da galinha que se concede à mulher xamã o poder para executar rituais sagrados e mediúnicos. Na cerimônia de iniciação xamânica, ela só é considerada “entronizada” no momento em que se suspende uma galinha em seu pescoço. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997) Tal poder clarividente, confirmado pela presença dessa ave nos rituais sagrados, não poderia estar associado à dita “intuição feminina”?

O conto de Clarice também nos permite pensar a relação da mulher com a maternidade. E, sob tal olhar, é notadamente possível estabelecer seu diálogo com a tela de Remédios – **Papinha estelar** (*fig.9, p.55*). Tanto o texto quanto a tela, parecem ilustrar as considerações que Simone de Beauvoir faz acerca da questão da maternidade em **O segundo sexo**. A autora começa o segundo capítulo, intitulado “A mãe”, com a seguinte observação: “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie.”(

---

<sup>15</sup> Na tradição popular, não são raros, os provérbios e ditos que estabelecem a relação mulher/galinha. E, em sua grande maioria, são relações demasiado depreciativas, como estas que se seguem: “A mulher e a galinha, só até a casa da vizinha” ou “À mulher e à galinha, torcer-lhe o pescoço, para a fazer boa.” **Dicionário brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos**, R. Magalhães Júnior, Documentário, 1974. p

BEAUVOIR,1980, p.248 ) E, um pouco mais adiante, esclarece que a “função reprodutora” feminina; até então, determinada biologicamente, passa a ser controlada pela vontade. A nosso ver, esse “controle pela vontade”, ao qual Simone de Beauvoir se refere, dá-se até certo ponto. Ainda há culturas e/ou países nos quais as mulheres precisam *dar* filhos a seus maridos, seja por questões religiosas, financeiras ou até mesmo diplomáticas. Enfim, a elas não cabe o direito de controlar o desejo da maternidade.

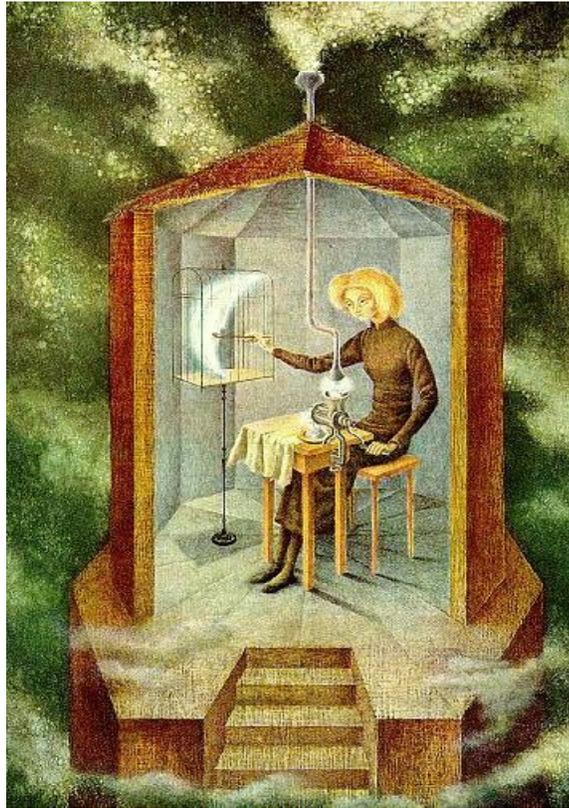
E, em alguns casos, a questão da “vocação natural” está de tal forma *entranhada* que, mesmo de maneira inconsciente, muitas mulheres desejam um filho em suas *entranhas*. Se uma mulher manifesta a vontade de não exercer a maternidade, causa estranheza e logo é questionada com espanto – “Mas por que não?” Entretanto, quando manifesta o desejo de ter filhos, ninguém pergunta – “Mas por que deseja ser mãe?” Ora, é a vocação natural. No conto “O ovo e a galinha” há, não raras, referências à mulher/galinha como a responsável pela procriação. “Quando eu era antiga *fui depositária do ovo* e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 49, grifo nosso) O silêncio da barriga e/ou depósito da mãe para que o filho não nasça antes da hora impedindo; assim, que seja cumprida a “vocação natural”.

“Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado.”; “A galinha tem muita vida interior.(...) Ovo que se quebra dentro da galinha é como sangue.(...) Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, sendo o *seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa.*”; “A que pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se faria.”(LISPECTOR, 1998a, p.49,53,54, grifo nosso)

Mas **Papinha estelar** e “O ovo e a galinha” também parecem revelar como a maternidade, apesar de ser tão *familiar*, pode; às vezes, não ser tão *óbvia* e talvez se transformar

em motivo de angústia para a mulher. Simone de Beauvoir observa que a gravidez é um drama da mulher consigo própria. “(...) tem a impressão de não ser mais nada. Uma existência nova vai manifestar-se e justificar sua própria existência.” (BEAUVOIR, 1980, p. 262) No conto de Clarice sabemos que a galinha só existe para que o ovo possa atravessar o tempos. “Para que o ovo *use* a galinha é que a galinha *existe*.” (LISPECTOR, 1998a, p. 52, grifo nosso) Simone de Beauvoir ainda comenta que, para algumas mulheres, a maternidade pode significar um “fardo” quando, após o parto, retornam para casa. O novo ser passa a representar uma ameaça “à liberdade, ao seu eu inteiro”. (BEAUVOIR, 1980, p.275,276) No conto de Clarice também há referência à maternidade como um fardo. “(...) O ovo é o *sacrifício* da galinha. O ovo é a *cruz* que a galinha carrega na vida.” ( LISPECTOR,1998a, p.52 grifo nosso)

A tela **Papinha estelar** revela-nos uma figura feminina que, sozinha na torre, numa espécie de isolamento e/ou aprisionamento, alimenta a lua. A “papinha” sai de uma máquina, o que reforça o automatismo de um gesto tão “natural”. Sem dúvida, há neste trabalho de Remédios Varo uma clara referência à maternidade e a tudo que vem atrelado a ela como, por exemplo, perda da autonomia, perda da identidade feminina em detrimento da identidade materna, mudança do corpo – “O seio, *antes objeto erótico*, ela o pode exibir, é uma fonte de vida.” (BEAUVOIR, 1980, p. 263, grifo nosso) O seio se transforma quase num objeto sagrado – de mulher à mãe. E o mais interessante é que tanto o conto de Clarice, quanto a tela de Remédios, quando *lidos* sob uma perspectiva da alteridade feminina, não parecem incitar uma discussão de



9. Remédios Varo. *Papinha estelar*, (1958)

gêneros, mas sim, *lembrar* que a mulher, como qualquer vivente humano, tem vontade própria. Tem vontade de viver a vida, e não, só *espiá-la*. Aliás, como veremos posteriormente, não são raros os momentos em que as obras dessas duas mulheres se tocam.

### **1.6: Um olhar no mínimo... e surge a história**

Os textos de Clarice Lispector são conhecidos por possibilitarem a discussão de grandes questões, a partir de acontecimentos mínimos. A partir de pequenos olhares. Em “Os desastres de Sofia”, uma simples composição escolar desencadeia uma reflexão sobre o peso que o olhar do outro tem sobre nós, evidenciando um verdadeiro jogo de *gato e rato* entre os olhares da aluna e do professor. “O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato.” (LISPECTOR, 1998a, p.106); em “Perdoando Deus”, o rato que se põe no meio do caminho e, como a pedra de Drummond, desencadeia todo um questionamento metafísico na vida das “retinas fatigadas”, e o conto “Amor”, como tantos outros textos da autora, também começa a partir do olhar advindo de acontecimentos mínimos. Passemos então à sua leitura.

Ana é uma personagem, como os críticos gostam de dizer, tipicamente clariciana –esposa dedicada, *feliz* com marido e filhos, mas que vê seu cotidiano ser transformado por dois acontecimentos únicos e progressivos – a visão do cego e a quebra dos ovos. Acontecimentos *visivelmente* insignificantes, mas que vão desencadear intranqüilidades; até então, muito bem *apaziguadas*. De dentro do bonde, Ana vê um cego parado no ponto e seu ver inquieta-se diante de tal imagem. Mas não é Ana quem *olha*, é ela quem é *olhada* pelo cego que “masca chicles”, uma vez que, a partir deste instante, *vê* toda sua vida *domesticada* se perturbar por um olhar que

vem da escuridão tão funda quanto a de Édipo. “Inclinada, *olhava* o cego profundamente, como se *olha* o que não nos *vê*”.(LISPECTOR, 1998b, p.21 grifo nosso) Contudo, não era isso. Era o contrário disso. Ana se *via* por quem a *olhava* – o cego que parado no ponto, à espera do bonde, a “expulsara” de seus dias aparentemente tranquilos.

Um pequeno instante, mas que seria responsável pela escrita de uma outra história, pois Ana via *ruindo* diante de si anos, cuidadosamente, tecidos para que não fossem arrebatados. No entanto, eles ruíam como os ovos que se quebraram na rede de tricô com a arrancada brusca do bonde, “Jogando-a *desprevenida* para trás” (LISPECTOR, 1998B, p. 22, grifo nosso). Na verdade, não fora o ônibus que a pegara desprevenida, mas a vida que também se constrói do lado de fora das grades de proteção do lar. “Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera.” (LISPECTOR, 1998B, p. 20). Na rua, ela estaria exposta à vida, *desprotegida*. Agora, um outro mundo se descortinava diante de seus olhos, tornando estranho o que era familiar e *estranhamente* familiar o que tentara, por tanto tempo, manter *domesticado*.

Didi-Huberman, ao recuperar o conceito de aura, comenta que ela é um “*espaçamento tramado*(...), tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede.”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147) Ora, não é o que acontece com Ana no *instante* em que é jogada para trás com a arrancada do bonde? O que vai suceder a partir de então será um acontecimento único na vida da dona de casa. Único e estranho, pois a *rede* que ela tecera com tanta intimidade, torna-se estranha entre seus dedos. “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima, como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era fio partido.” (LISPECTOR, 1998b, p.22) Pacientemente Ana tecera seus dias e, agora, estava presa em sua

própria rede. Presa no acontecimento mínimo, único e estranho – o cego a olhava.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso.(LISPECTOR, 1998b, p. 23)

Talvez, também pudéssemos ver em Ana, a mesma paciência com que o personagem Jó Joaquim do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa teceu sua *verdade*, sua *trama* de modo que satisfizesse seu desejo cotidiano – ficar com a mulher amada. Ana pacientemente tecera um lar, inventara uma história que pudesse caber dentro dos seus dias. Criara uma realidade aprazível. Mas, ao contrário de Jó Joaquim, ela parecia não acreditar na sua própria história, uma vez que evitava uma certa hora da tarde. Hora “perigosa”, pois era o período em que ficava sozinha em casa e, por experiência, sabemos o quanto pode ser revelador tal momento. Talvez, nesse período “perigoso”, pudesse ser desfeito o seu *enredo*, o *feitiço*. “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. (...) E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim.” (LISPECTOR, 1998b, p. 20, 21) Um receio de que os dias que ela “forjara” se rompessem e escapassem como água por entre os dedos.

Desde a Antiguidade se pensa no cego como aquele que verdadeiramente é capaz de ver. Na peça de Sófocles – **Édipo** – o rei de Tebas começa a ter a verdadeira visão<sup>16</sup>, a perceber os acontecimentos com mais acuidade, após ter seus olhos vazados. Com Ana, talvez tenha se

---

<sup>16</sup> É particularmente interessante o comentário que Sérgio Paulo Rouanet faz a esse respeito quando recupera um texto de Diderot, “Carta aos cegos”, no ensaio “O olhar iluminista”. Rouanet comenta que a cegueira de Édipo não representa um passaporte para a verdade, para a verdadeira visão, como muitos acreditam, mas uma autopunição para um olhar que não soube ver. **O olhar**, p. 134, Companhia das letras, 2003.

passado o mesmo. “ (...) O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam *ferido* os olhos.” (LISPECTOR,1998b, p. 27, grifo nosso) Com os olhos feridos, Édipo *viu*, com os olhos *feridos*, Ana *vê*. Como o adivinho Tirésias, o cego que fazia grandes revelações aos gregos, o cego de “Amor” revela a Ana um mundo, até então, não visto por ela. É o *cego* quem a *guia* e provoca a *reversibilidade* de papéis, pois aquele que *deveria* guiar, é o guiado, e o que *deveria* ser guiado é aquele que guia. “Agora que o cego a guiara até ele (Jardim Botânico), estremeceu nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas.” (LISPECTOR, 1998b, p. 25)

Uma nova história estaria se construindo desde aquele olhar na parada do bonde. Ainda que Ana voltasse para o seu lar “(...) fútil, cotidiano e tributável” (PESSOA, 1980, p.254 ). A metamorfose havia se iniciado através de um olhar vindo da escuridão. Um *olhar cego*. Um olhar escuro. Um olhar, de certa forma, vazio. Ana se vê pelo olhar do Outro. O cego é duplamente o Outro, pois como lembra Sérgio Paulo Rouanet, a respeito do cego, “também ele é um estrangeiro, porque se relaciona com as coisas através de outra grade sensorial.”(ROUANET, 2003, p.134 )

No conto “A menor mulher do mundo”, não poderíamos dizer que a história se dá através de um acontecimento mínimo: encontrar uma tribo de pigmeus, em nada, assemelha-se a um acontecimento mínimo. Mas essa narrativa de Clarice se põe diante de nossos olhos porque a mulher de quarenta e cinco centímetros, em sua *pequenez visível*, ora comparada a um macaco; ora, a um cachorro, como se semelhantes comparações *reduzisse-na* ainda mais, consegue inquietar o olhar do mundo *civilizado* O explorador francês, Marcel Pretre, terá seu olhar perturbado, atrapalhado, diante da *pequena* mulher. Nesse sentido, diante do *mínimo* que desconcerta.

Regina Pontieri trabalha a questão do Outro, em Clarice, como o lugar do excluído e, dentro dessa perspectiva, Pequena Flor ilustra dignamente esse Outro como *locus* de exclusão – mulher, negra, africana, anã e “vivendo próximo da animalidade, num estágio verbal rudimentar”. (PONTIERI, 1999, p.179 ) Alteridade da alteridade. Minorias das minorias, uma vez que reuniria em si um “jogo de identidades”<sup>17</sup> e alteridades. Pequena Flor representaria a identidade/alteridade feminina; a identidade/alteridade racial; a identidade/alteridade não-européia; a identidade/alteridade periférica. Portanto, se nos ativermos à idéia do Outro como *locus* de exclusão, será visível que Pequena Flor traz em si todas as *marcas* que configuram esse Outro. Entretanto, se levarmos em conta o conceito de alteridade proposto por Emmanuel Levinas em que “Cada um é outro para cada um”, (LEVINAS, 1997, p. 240) alteridade lógica e formal, o explorador também poderá ser o Outro de Pequena Flor. E, se ainda considerarmos o *estrangeiro* como aquele que vem de outro lugar, como o *forasteiro*, como o *estranho*, novamente, Marcel Pretre poderá ser o Outro de Pequena Flor.

Já que entramos neste *território*, o texto de Jacques Derrida, **Da hospitalidade**, mais uma vez, torna-se precioso para se pensar algumas questões. “A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós?”(DERRIDA, 2003, p. 15) Considerando o *explorador* francês como um estrangeiro em terras africanas, seria normal que ele fosse *nomeado* para que a tribo dos Likoualals o aceitasse

---

<sup>17</sup> O teórico multiculturalista, Stuart Hall, em **A identidade cultural na pós-modernidade**, p. 19, DP & A, 2002 argumenta acerca da fragilidade em se tentar definir o que é identidade, uma vez que esta tem-se revelado, ao longo da história, bastante fragmentária. O teórico ilustra seus questionamentos comentando um caso polêmico na história do Estados Unidos, quando, em 1991, o Presidente daquele país indicara par ao cargo de juiz – Clarence Thomas – um negro com idéias conservadoras. No meio do processo, Clarence Thomas foi acusado de assédios sexual por uma mulher negra, o que teria, segundo Stuart Hall, sido motivo suficiente para que se desencadeasse o que, então; chamou de “jogo de identidades”, dividindo a sociedade americana. As mulheres negras posicionavam-se contra ou a favor de Clarence Thomas dependendo de qual identidade estaria em jogo no momento. Se quisessem destacar a identidade feminina, ficariam contra o acusado, mas se quisessem destacar a alteridade racial, ficariam do lado de Clarence Thomas

entre eles. Contudo, não fora exigido de Marcel Pretre uma “identidade nominável” e dentro do que Derrida chama de “hospitalidade incondicional” – aquela que é oferecida ao *anônimo* – a tribo africana estaria oferecendo ao estrangeiro francês, a “hospitalidade incondicional”. Acontece justamente o contrário – é o *estrangeiro* quem nomeia. “Sentindo necessidade imediata de ordem, de *dar nome* ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades *reconhecíveis*, logo passou a colher dados a seu respeito.” (LISPECTOR, 1998b, p. 69 grifo nosso)

Talvez esse *nomear* tenha acontecido porque com Marcel Pretre estivesse, literalmente, a palavra, afinal, os Likoualas, como os animais, são privados ou quase destituídos do logos, uma vez que fazem uso de uma linguagem bastante rudimentar. Mas, todas essas considerações foram questionadas no sentido de reforçar que, quando se trabalha a questão da alteridade, não se pode desprezar a reversibilidade, sobretudo, em Clarice Lispector. Ao fazer uma leitura de **A paixão segundo G.H.**, Regina Pontieri confirma esse poder de reflexividade presente nas personagens de Clarice e comenta que “a relação de alteridade não é unívoca mas reversível.” (PONTIERI, 1999, p. 27)

Mas voltemos nosso olhar para Pequena Flor como o Outro absoluto, como o Outro objetivado. Num dia de domingo, a “coisa rara”, fora finalmente *exposta* aos olhos do mundo. Uma fotografia no jornal, um *objeto* diante dos olhares dos leitores e as mais diversas reações. Roland Barthes, em **A câmara clara**, teoriza acerca de duas maneiras de se *olhar* uma fotografia. Trata-se do *studium* e do *punctum*. Segundo Barthes (1984), aquele estaria ligado ao conhecimento geral que cada um aplicaria à foto e facilmente faria o seu *reconhecimento*; este, ao contrário, seria um “detalhe”, um ponto, uma espécie de flecha que viria da foto para tocar, pungir o espectador.

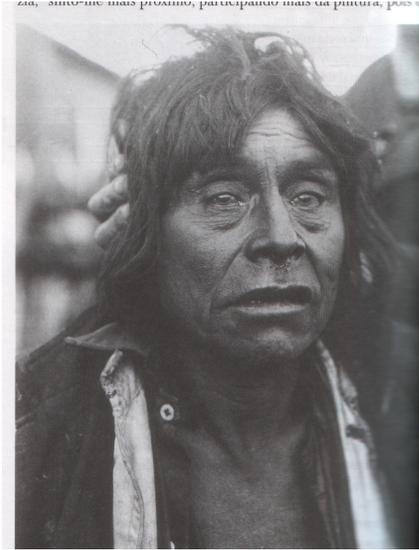
A fotografia de Pequena Flor no jornal de domingo não é um “detalhe” e, no entanto, algo é desfrechado daquele retrato “em tamanho natural”. Algo que fere. Algo que toca. Algo que punge. Algo que perturba o leitor que a *olha*. A noiva comenta penalizada “Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é tristinha.” (...) é tristeza de bicho, não é tristeza humana” (LISPECTOR, 1998b, p. 71), responde a mãe sem conseguir compreender aquele *outro* vivente. Montaigne (2000) observa que é muito próprio de nós humanos condenarmos tudo aquilo que nos parece estranho, enfim; tudo aquilo que foge à nossa compreensão.

Por que, aos olhos *civilizados* da moça, Pequena flor “é triste”? Não *está* triste, “é triste”. É uma afirmação, uma espécie de certeza. O que teria levado a noiva a estar tão segura quanto à *tristeza* da anã africana? No conto “Em terra de cego”, de Herbert George Wells, um montanhês – Núñez – prestador de serviços para uma equipe de *ingleses*, um dia desce à Terra dos Cegos, um distante vale que ficava separado do mundo dos humanos. Quando chega a esse novo mundo, vê que todos os habitantes não tinham olhos, logo; todos eram cegos, *diferentes* daquilo que Núñez *reconhecia*. Essa diferença fez com que o montanhês acreditasse, assim como a moça que olha para a foto de Pequena Flor, que os cegos eram infelizes porque não possuíam o dom da visão e ele vai tentar convencer os habitantes sem olhos da importância de se ver. Vai tentar mostrar que tal diferença os tornava anormais e infelizes. O conto de Wells reforça o que todos já sabem – a diversidade perturba e inquieta nosso olhar. “Parecia que eles não sabiam nada sobre a visão. Bem, com o tempo ele os ensinaria.”( WELLS, 2004, p.502 )

Que *estranhos* habitantes sem olhos? Que *estranhos* habitantes tão pequenos? Os *cegos*, os *mínimos* como Pequena Flor, eram diferentes. Como classificá-los? Como compreendê-los? É uma estranha inquietude porque tanto os cegos quanto Pequena Flor perturbam o nosso ato de ver. Na verdade, não são os leitores do suplemento dominical, que *olham* Pequena Flor. É ela

quem os *olha*, na medida que os perturba, inquieta-os. Do âmago de sua pequenez física, a menor mulher do mundo *olha* nos olhos de cada leitor.”O que vemos, o que nos olha”. Através do olhar da “coisa humana” há a mulher que olha o filho e não o reconhece. “Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade”(LISPECTOR, 1998b, p. 72). A “coisa humana” é o *mínimo* que desconcerta.

Alberto Manguel comenta acerca de uma exposição apresentada pelo *Museum of Mankind*, em Londres sobre o povo da Patagônia, em 1977. Ele fala, em especial, de uma fotografia que uma expedição etnográfica alemã tirou de um nativo da Terra do Fogo (*fig. 10, p. 64*), em 1939. Para Manguel, (2003) essa foto revela uma grande violência contra o Outro, uma vez que é bastante nítida a presença das mãos dos *exploradores* segurando a cabeça do nativo, de modo a conseguir um melhor ângulo para mostrá-la ao mundo, para expô-la aos olhares curiosos da *civilização*. O *olhar* desse nativo também estaria nos olhando, inquietado-nos, agitando-nos, assim como o *olhar* de Pequena Flor, assim como o *olhar* dos cegos do conto de Wells. Todos estariam fazendo do ato de ver uma “operação fendida”. O *objeto* nos olha e pensar, talvez, comece aí *desse outro lado*. Pensar, por exemplo, no que diz Levinas a respeito do real significado de amor. “O amor, essencialmente, se estabelece entre desiguais, vive da desigualdade.” (LEVINAS, 1997, p. 62)



10. *Nativo da Terra do Fogo*, (1939)

Talvez, se houvesse mais amor, o processo de convivência com o Outro, com suas *diferenças*, *desigualdades*, *dessemelhanças* fosse menos doloroso. É, de novo, Pequena Flor quem nos ensina essa lição, pois ela ama o explorador francês justamente no que há nele de diferente, de desigual.

“(...) amor é gostar da cor *rara* de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente.”

(LISPECTOR,1998b, p.75, grifo nosso)

## CAPÍTULO II

### OLHAR O ANIMAL – UM CONVITE AO PENSAR

*(...) há maior diferença entre um homem e outro do que entre um dado animal e o homem.*

Montaigne – Apologia de Raymond Sebond

Para o historiador David Gordon White, a compreensão do que significa ser um humano passa primeiro por algum tipo de experiência envolvendo o inumano.(apud MANGUEL, 2003) O texto **O Animal que logo sou**, de Jacques Derrida, apresentado no colóquio de Cerisy, em 1997 é um convite a se pensar o humano a partir do inumano. Um convite para se pensar nossa condição de ser “vivente” a partir de um outro ser “vivente”, porém; não-humano. Um convite para se pensar o homem a partir do olhar de um *gato*. “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?”(DERRIDA, 2002, p.18 )

As reflexões de Derrida se dão no instante em que o sujeito se encontra *nu* diante do olhar do animal. Diante do olhar do gato. Diante do olhar do Outro. Nu diante do olhar do Outro absoluto. Alteridade animal. Seria um dos *próprios* do homem fazer-se sujeito sobre o animal? No entanto, *nu*, diante do olhar do gato, uma experiência perturbadora, esse homem passaria à condição de objeto. Passaria à condição de Outro, ao conferir ao animal o poder de levantar os olhos. O gato *olha-o*. E, a partir desse olhar, são formulados os mais profundos questionamentos. “Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato.” (DERRIDA, 2002, p. 28 )

Lévinas diz “eu me vejo a partir do outro.” (1997, p.123) Em outras palavras, Sartre diz a mesma coisa: “basta que o outro me olhe para que eu seja o que sou.”(1997, p. 338) Não percamos de vista, porém, que tanto aquele quanto este fazem referência ao Outro como vivente humano. Mas como seria pensar sobre nossa condição de seres “viventes” a partir de um Outro que está no plano de total diversidade? Como seria ver-se a partir do Outro como vivente não-humano? Alteridade animal: “ o *completamente outro que eles chamam, e por exemplo um gato*”. Sim, do completamente outro, mais outro que qualquer outro, por exemplo, um gato,

quando este me olha nu, no momento em que me apresenta a mim mesmo, de mim a ele.” (DERRIDA, 2002, p.29, grifo do autor) Alteridade absoluta. O animal gato olha o animal homem nu e essa experiência revela-se inquietante, desconfortável. De *olhante* a *olhado*. A reversibilidade se faz. Mas não é um processo tranqüilo porque diante do Outro – humano ou não – o homem é levado a se olhar, a se questionar. Uma reflexão que, na maioria das vezes, vem seguida de grande mal-estar. É o que acontece com a personagem Ana, ao ficar no *campo de visão* do cego ; com os leitores do Suplemento de Domingo diante de Pequena Flor; com os espectadores diante de uma peça minimalista, como, *Die*, por exemplo.

O homem está *nu* e essa nudez poderia representar o visível diante do olhar do Outro.(não vejamos o nu apenas como uma punição por causa do pecado original, mas também como uma possibilidade de revelação) Nu no campo de visão do gato. “O corpo simboliza nossa objetividade sem defesa. *Vestir-se é dissimular sua objetividade.*” (SARTRE, 1997, p. 369) Talvez, daí, a necessidade de cobri-lo. Talvez, daí, o vestuário estar incluído no que é *próprio* do homem. Derrida (2002) diz que o homem tem consciência da nudez, o animal; não. Logo, o animal não *está* nu. Ele *é* nu. Não ter consciência da nudez significaria *ser* e não *estar* nu. Ser nu, então, seria um dos *próprios* do vivente não-humano. *Ser* nu seria não ter consciência do bem e do mal? E essa história de nudez, de bem e de mal os cristãos conhecem-na muito bem; afinal, ela é contada em uma das muitas *versões* da cosmogonia.

## **2.1: Um olhar e conceitos se inquietam**

Qual seria o real sentido da palavra *responder*? A pergunta parece levar a uma resposta óbvia. Só parece. A palavra *responder* também faz parte dos questionamentos de Derrida para

tratar a questão do animal. O filósofo desenvolve suas reflexões em torno do ato de responder, a partir de um episódio de **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carrol, no qual a menina Alice se queixa de que não era possível falar com os gatos porque eles não poderiam respondê-la. “Pois tudo o que me preparo para confiar a vocês tem a ver sem dúvida com o pedir a vocês que me *respondam*, vocês a mim, que me respondam a respeito de o que quer dizer *responder*. E distinguir uma resposta de uma reação”(DERRIDA, 2002, p. 23,24). Seria um dos *próprios* do animal não responder? Muito antes de Derrida, um outro filósofo – Montaigne – também já refletia acerca desse poder de *resposta* do animal. Uma resposta que não precisa passar, necessariamente, pela palavra. Uma outra possibilidade de fala, conforme deixa entrever o fragmento seguinte:

Por que não falaríamos conosco? E não falamos com eles? *Quantas coisas dizemos nós aos cães, que eles compreendem e a que respondem!* A linguagem que com eles empregamos não é a mesma que nos serve para falar aos pássaros, aos porcos, aos bois, aos cavalos. *Mudamos de idioma segundo o animal a que nos dirigimos.* (...) parece-me até que Lactâncio atribui aos animais não somente a faculdade de falar mas também de rir, e a diferença de línguas que se observa entre os homens, segundo sua terra de origem, igualmente se constata entre os animais de uma mesma espécie. Aristóteles cita como exemplo o canto da perdiz que varia segundo esteja em região plana ou montanhosa.(MONTAIGNE,2000, p. 386, grifo nosso)

Em **Vida de cachorro**<sup>18</sup>, o escritor uruguaio, Rafael Courtoisie, narra algumas histórias que poderiam ter outro *fim* se a *voz* de um cão tivesse sido ouvida. Ele conta que o animal teria latido toda a madrugada para avisar aos moradores de Pompéia que a cidade seria destruída pela erupção de um vulcão. O animal também teria latido durante a Última Ceia para advertir Jesus de

---

<sup>18</sup> Alguns capítulos de **Vida de cachorro** foram traduzidos por Luís Alberto Brandão Santos e estão incluídos no livro **Palavras ao sul**: seis escritores latino-americanos contemporâneos, p. 99 Autêntica, 1999, Luís Alberto faz uma leitura desses contos no ensaio “Latidos da ficção”.

que entre os seus apóstolos havia um que o trairia, mas “São João jogou-lhe um osso sem pele que havia sobrado da ceia. E desviou dos pés de Deus a advertência do cachorro, afastou o cachorro da Última Ceia. Depois brindaram.” (COURTOISIE, 1999, p. 117) No ensaio “Latidos da ficção,” o professor Luís Alberto Brandão Santos (1999) observa que nos textos de Courtoisie a *fala* canina pode, às vezes, ter mais sabedoria que a voz humana. Mas quem daria crédito à *fala* de um cão em detrimento da fala humana? Na verdade, esses questionamentos têm uma dimensão muito maior. O homem precisa aprender a ouvir a voz do Outro e não somente a sua. Independentemente da forma que essa “voz” venha assumir. Mas se ouvir a voz do Outro como vivente humano, ainda se tem revelado uma atividade difícil de ser praticada, o que dizer da voz do Outro como vivente não-humano? Ouvir a voz do cão? Decifrar o *olhar* do gato? É tempo de aprender, ou melhor, é tempo de “uma aprendizagem de desaprender.” (PESSOA, 1980, p. 153)

Ao retomar as reflexões de Derrida em torno da questão do animal, surge uma nova palavra. Trata-se de “Animot”<sup>19</sup>. Por mais contraditório que possa parecer, existem conceitos que, devido à sua larga abrangência, acabam por se tornar limitadores. O termo “Animal” seria um deles. Em uma primeira leitura, ele é usado no singular genérico para nomear os seres vivos; logo, há o animal homem; o animal gato; o animal cão e assim por diante. Entretanto, em seu uso cotidiano, tal abrangência parece ter se limitado à mera oposição: humanos e não-humanos. Homem de um lado, Animal de outro. Na verdade, essa oposição deveria ser estabelecida entre duas categorias: racional e irracional. E, ainda assim, é questionável, pois aquele está ligado ao campo do raciocínio, da razão, do bom senso e este, ao da falta de tudo isso. E, não é o que a História tem nos mostrado ao longo dos tempos, muito pelo contrário.

---

<sup>19</sup> Segundo nota do tradutor de **O animal que logo sou**, Fábio Landa, a criação da palavra “Animot” obedeceria ao mesmo princípio dos vocábulos “différence” e “differance” que se distinguem apenas na escrita. “Animot se pronuncia igual ao plural de animal: “animaux”. O sufixo –mot- da palavra “animot” significa palavra em francês.

Talvez, seja mesmo a hora de rever essa limitada diferença conceitual. Lançar um outro olhar. O que há de razão e de bom senso, por exemplo, em massacres como os que ocorreram nos campos de extermínio? Ou no ataque as famosas cidades japonesas? Só se for no limitado uso de razão como causa e motivo. Aliás, por que ir tão longe buscar exemplos? O que há de bom senso em alguém que tira a vida do outro por ter sofrido um desafeto no trânsito? Como se pode ver, as categorias: racional e irracional, já não são mais tão suficientes para separar o humano, do não-humano. É preciso, diz Derrida, (2002, p.87) “considerar que existem ‘vivos’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade.”

A inquietação provocada pelo olhar desconcertante do gato, sinaliza que é hora de pensar na existência de *Animais* – “Animots”. Parece claro que não se trata apenas de um simples caso de pluralização da palavra *Animal*, mas sim, de uma pluralização de sentido. Um *alargamento* de conceito. “*Ecce animot*. Nem uma espécie, nem um gênero, nem um indivíduo, é uma irreduzível multiplicidade de vivos mortais(...), uma espécie de híbrido monstruoso.” (DERRIDA, 2002, p. 77, grifo do autor) Pluralidade e multiplicidade dentro de um conceito genérico e uniformizador de *Animal*, essa seria a proposta contida na palavra “Animot”. É para essa reflexão, que Derrida nos convida. Mas como veremos a seguir, questionar categorizações não é exclusividade do filósofo francês. Parece mesmo ser uma característica inerente aos pensadores contemporâneos. Muitos outros estudiosos se inquietam com o olhar uniformizador e genérico lançado sobre certos conceitos.

No ensaio, “*Feminismo, experiencia y representación*,” a teórica Nelly Richard articula questões relevantes para o pensamento intelectual contemporâneo, sobretudo, latino-americano. Decerto, esse ensaio, por si só, já renderia reflexões suficientes para uma grande pesquisa. Não obstante, para o momento, limitaremos a um breve comentário a fim de corroborar a afirmativa

feita no parágrafo anterior. Nelly Richard observa que há uma parte da crítica feminista *inquieta* com o uso do masculino genérico<sup>20</sup> como representante do gênero humano. O questionamento desse grupo se dá justamente por não acreditar no caráter “neutro e geral” da linguagem. Ela estaria, de certa forma, *contaminada* por uma masculinidade dominante que limitaria o poder de fala da mulher. Fazer uso da palavra, segundo argumenta a teórica, pode significar para a mulher entrar em um “universo de discursos, em sua maioria, legislado por regras masculinas, sancionado por um modelo de representação que desvaloriza o feminino como categoria inferior e secundária”.<sup>21</sup> (RICHARD, 1996, p. 739, tradução nossa)

Como se pode perceber, neste tempo de incertezas, categorias universalizantes parecem revelar certa fragilidade. À que isso poderia ser atribuído? A um “cansaço da linguagem,” conforme citamos anteriormente? O conceito se dá pela linguagem, logo, se ele se mostra fragilizado, é porque a linguagem, de alguma forma, está se revelando insuficiente. Quem sabe, seja mesmo a hora de nos abriremos a novas possibilidades de linguagem. Quiçá, seja mesmo o momento de *inquietarmos* nosso olhar. Talvez seja mesmo o tempo de deixarmos nossos ouvidos livres para ouvirem outras vozes. Um momento de “desaprender.”

## 2.2: Olhares e outridades

---

<sup>20</sup> Não poderíamos deixar de registrar uma preciosa passagem de **O conto da ilha desconhecida**, José Saramago, São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 40-41 que ilustra muito bem a questão do masculino genérico. “O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, *dizia que todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância.*” (Grifo nosso)

<sup>21</sup> (...) universo de discursos mayoritariamente legislado por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que devalúa lo feminino como categoría inferior y secundaria.

Em “O mal-estar na civilização”, Freud (1978) argumenta que uma das causas de angústia para o homem é a convivência com o *próximo*. Se recorrermos ao dicionário, poderemos ver que o vocábulo *próximo*, além de fazer referência à pessoa, ao ser humano, no sentido bíblico do termo, também significa o que é pouco diferente, o que é reconhecível. (FERREIRA, 1988) Teríamos, assim, um próximo *semelhante* e um *dessemelhante*? Freud, em seu ensaio, parece refutar o mandamento da alteridade – “Amarás o teu próximo como a ti mesmo” – uma vez que argumenta ser difícil amar o Outro quando ele nos é estranho. “Se, no entanto, devo amá-lo [o estranho] (com esse amor universal) meramente porque ele também é um habitante da Terra, (...) receio então que só uma pequena quantidade de meu amor caberá à sua parte. (...)” (FREUD, 1978, p.165)

Recorremos a esse conhecido texto de Freud apenas para ilustrar que, se para o homem é difícil reconhecer no Outro, vivente humano, seu próximo *incondicional* (seja ele estanho ou não), o que dizer; então, do Outro, vivente não-humano? Derrida comenta acerca da dificuldade que o homem tem de olhar para o animal. Olhar para o “completamente outro” e ver nele o seu próximo. Próximo, no sentido de que ele também é um ser vivente. *Animal e Animal*. Há uma passagem interessante no conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca, na qual é possível perceber uma referência a essa questão, digamos; *mal resolvida*, do homem como um animal. Um tipo de crise de identidade quanto à espécie. “O humano, alguém já disse, ainda é *afetado* por tudo aquilo que o *relembra* inequivocamente de sua natureza animal.”(FONSECA, 2001, p.167, grifo nosso ) Uma “proximidade insuportável”, dirá Derrida. “(...) o completamente outro que é outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo de próximo ou ainda menos meu irmão(...)” (2002, p. 30) e um pouco mais adiante, o filósofo complementa:

Ao olhar o olhar do outro, diz Levinas, deve-se esquecer a cor de seus olhos, dito de outra maneira, olhar o olhar, o rosto que vê antes dos olhos visíveis do outro. Mas quando ele lembra que “a melhor maneira de encontrar o outro, é nem mesmo notar a cor dos seus olhos...”, ele fala então do homem, do próximo enquanto homem, do semelhante e do irmão, ele pensa no outro homem, e isso constituirá para nós, mais tarde, o lugar de uma grave inquietação. (DERRIDA, 2002, p. 30)

Não são raros, os contos de Clarice Lispector que permitem o questionamento em torno da questão do animal como próximo. A autora traz, com muita frequência, o vivente não-humano para o centro da cena. O conto “Tentação” é a história da menina ruiva que se sentia diferente por causa da cor dos cabelos: “numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária.”(LISPECTOR, 1998a, p. 46) Mas um dia, a criança vê na rua um cão da raça *basset*, *ruivo* como ela, então, a menina passa a *ver* nele uma espécie de seu *irmão de cor*. Dessemelhantes e próximos. “Os pêlos de ambos eram curtos, vermelhos”(LISPECTOR, 1998a, p. 47). No mundo de viventes humanos, aquela criança não havia conseguido encontrar alguém que fosse como ela. É justamente no reino dos viventes não-humanos que a garotinha ruiva vai encontrar seu *próximo*, seu semelhante. Também há o menino que, no conto “Macacos,” vê na macaquinha Lisette, de quem gostava muito, uma grande semelhança com sua mãe. “Você parece *tanto* com Lisette”(LISPECTOR, 1998a, p. 97, grifo nosso). E a mãe se refere a Lisette como uma mulher em tamanho reduzido. “ Quanto a essa [Lisette], era *mulher em miniatura*. Três dias esteve conosco. Era de uma *delicadeza* de ossos. De uma tal *extrema doçura*. Mais que *olhos*, o *olhar* era arredondado.” (LISPECTOR, 1998a , p. 96, grifo nosso). Enfim, histórias que são um genuíno exercício de alteridade. Alteridade animal.

No antigo Egito, o amor pelos viventes não-humanos era muito especial. Havia até múmias de animais. As pessoas ficavam orgulhosas pelo fato de poderem cuidar dos túmulos de seus animais. (CHEVALLIER, GHEERBRANT, 1997) Em “O crime do professor de matemática”, também podemos constatar que há uma preocupação com o sepultamento de um animal: um cão. Porém, no conto de Clarice, o motivo é outro – o professor, ao fazer o sepultamento de um cão desconhecido, tenta livrar-se da imensa culpa por ter abandonado seu próprio animal quando fora mudar de cidade. Mas, ainda que o real motivo tenha sido o de expurgar uma culpa, não poderíamos ver neste gesto uma relação de proximidade do professor com o animal? Ele se sente atormentado pela culpa de ter traído o cão. No dia-a-dia, é comum, quando ouvimos falar desse sentimento, vê-lo ligado aos viventes humanos. Essa culpa, não poderia revelar um vestígio de proximidade entre esses dois viventes, no sentido mais amplo, do termo *próximo*?

Em outro momento, o professor comenta que sepultaria seu verdadeiro cão no lugar onde ele [professor] gostaria de ser enterrado: “(...) no centro mesmo da chapada, a encarar de olhos vazios o sol.” (LISPECTOR, 1998b, p. 119) Homem e cão<sup>22</sup> sepultados no mesmo local, também não poderia configurar uma forma de proximidade entre esses viventes? Em **Vida de cachorro**, diz Rafael Courtoisie:

Na França foi encontrado o esqueleto de um cachorro junto ao de um chefe gaulês adornado com roupa cerimonial e jóias, um peitilho de metal e um bracelete de bronze. O cachorro trajava uma coleira de ouro maciço. Dentro da tumba se encontraram sementes de cereal, caules fossilizados

---

<sup>22</sup> Dentro de uma simbologia mítica, o cão exerce a função de psicopompo, ou seja, ele é o responsável pela passagem do homem morto para o Além. Sendo assim, era comum, por exemplo, entre os Gold, que se sepultasse o morto junto com seu cão para facilitar a passagem para o Além. **Dicionário de Símbolos**, Chevalier e Gheerbrant, p. 177, José Olympio, 1997.

de flores, oferendas de couro de ovelha, vasilhas decoradas com signos druidas.

O que significa tudo isto?

O cachorro e o chefe estavam deitados, em posição natural, não forçada.

Os dois corpos foram encontrados no mesmo nível, dentro do mesmo nicho, envoltos na mesma mortalha de tecido vegetal.

Quem era o amo?(1999, p. 115)

Mas o professor, “mais matemático ainda,” tem um ataque de *razão* e tenta se convencer de que o crime por ter abandonado seu cão é um crime pequeno, portanto, livre de pena: “ Porque eu sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem.”(LISPECTOR, 1998b, p.127) Se esse crime não é punível, então por que se sentir culpado? Seria a culpa um dos *próprios* do homem? Não sentir culpa seria um dos *próprios* do animal? Sobre esse sentimento, Freud (1978) afirma que ele é um dos artificios que o homem usa para tentar coibir a agressividade, comum a todo vivente humano, e não ameaçar a *ordem* do processo civilizatório. Se o animal não sente culpa, talvez seja esse um dos grandes ganhos do inumano sobre o humano. Sentir-se culpado, quem sabe, não terá sido a grande punição ao professor por ter cometido aquele “crime menor”.

Um outro vislumbre de que o animal possa ser visto como um próximo do homem, estaria no fragmento “dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de *alma*”(1998b, p. 121, grifo nosso). Alma do animal<sup>23</sup>? Mas ter alma não seria um dos *próprios* do homem? Alberto Manguel (2003) comenta que, para os antigos sacerdotes da Igreja, a diferença entre humanos e animais se dava pelo critério da *presença* da alma. Aqueles seriam seres com alma, feitos à imagem de Deus, estes, sem alma e selvagens. Manguel também lembra que coube a São Francisco, no século XIII, a responsabilidade por aproximar o *homem* do *animal*. O santo

<sup>23</sup> Montaigne comenta que organização social das abelhas fora tão admirada por alguns sábios que eles acreditavam que, além de terem um pouco de espírito divino, elas também teriam alma. “Apologia de Raymond Sebond”. **Ensaio**. V1, p.383, Nova cultural, 2000

de Assis *via* em todos os viventes não-humanos um irmão ou irmã, argumentando que eles haviam se originado do mesmo lugar que ele. A história também conta que, por algum tempo, acreditou-se que a mulheres não teriam alma, portanto, seriam *inferiores* como os animais. A mulher, então, estaria mais próxima do vivente não-humano que o homem? Ou, quem sabe, se o homem não *estivesse* nu, *fosse* um ser nu, sem seu “pêlo artificial,” também não poderia estar mais próximo do seu “completamente outro”?

No ensaio, “A construção do olhar”, Fayga Ostrower também faz importantes considerações que nos auxiliam a pensar no vivente não-humano como um *próximo* do vivente humano. Ao analisar imagens feitas em cavernas pré-históricas, a artista observa que os desenhos eram produzidos de modo a ressaltar as qualidades dos animais, sobretudo, a força. E, em outros, havia “diante da figura do animal tenso, a indicação de armas depositadas, pedras ou paus. É quase como um gesto de conciliação, os homens pedindo perdão aos animais por ter que matá-los.” ( OSTROWER, 2003, p. 169) A artista atribui essa particularidade dos desenhos nas cavernas a dois fatores: era possível que os homens admirassem os animais e se identificassem com eles. *Identificação*. Não estaria o homem pré-histórico vendo o animal como o seu *próximo*?

### **2.3: Nomear ou dominar? Eis questão!**

Como tem sido freqüente nas reflexões de Derrida, em **O animal que logo sou**, o filósofo também questiona a nomenclatura. Mas por que é dado ao humano o poder de nomear o não-humano? Porque nomear é uma questão de poder e o humano tem poder sobre o não-humano. Nomenclatura e poder representam a mesma “face da moeda”. Mas se os viventes não-humanos foram os primeiros habitantes da Terra, como está em Gênesis, não caberia a eles o poder de

nomear? Não, pois “ele criou o homem à sua semelhança *para que* o homem *sujeite, dome, adestre ou domestique* os animais nascidos antes dele, e assente sua autoridade sobre eles.” (DERRIDA, 2002, p.37) Não teria havido uma inversão hierárquica? Não, se considerarmos que só nomeia quem tem a palavra, logo, ao não-humano não poderia ser conferido o *poder* de nomear. A ele, resta “receber o nome”.

Há muito tempo, é como se o gato se lembrasse, sem dizer uma só palavra, o relato terrível da Gênese. Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante, e portanto o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota?(DERRIDA, 2002, p.39)

Nomear, então, seria um dos *próprios* do homem? Seria um dos *próprios* do animal ser nomeado? Derrida recupera as reflexões de Walter Benjamin para falar de um certo enlutamento que seria característico daquele que “recebe o nome”, pois, conforme afirma Benjamin, (1984, p. 264) “ser nomeado – mesmo quando o nomeador é divino ou bem-aventurado – traz sempre consigo um pressentimento de luto.” *Se*, como vimos, ao animal não é conferido o poder de nomear, mas de “receber o nome”, então o enlutamento não viria da falta provocada pela privação da palavra, e sim da privação de não poder se nomear. Mas, para *nomear* não é preciso passar pela mediação da palavra? Como nomear sem usar a linguagem conceitual? Privado da palavra, o animal não poderia se nomear, logo, estaria duplamente “enlutado”. O luto pela falta da palavra. O luto por ter recebido o nome. Mas o que “(...) priva o enlutado de suas palavras, aquilo que lhe interdita a palavra, não é o mutismo e a experiência de um não-poder, de um absolutamente-não-nomear, é sobretudo *receber o nome*.” (DERRIDA, 2002, p. 42)

Em “O crime do professor de matemática”, o professor nomeia o cão: José. Essa história do homem nomear o animal é antiga: “Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.” (*Gênesis*, 2, 19). Mas no conto de Clarice, não podemos desprezar a questão da reversibilidade porque, na verdade, cão e homem *se* nomeiam. “Nós nos compreendíamos demais, *tu com o nome humano que te dei, eu com o nome que me deste* e que nunca pronunciaste senão com o olhar insistente.”(LISPECTOR, 1998b, p.121, grifo nosso)

O texto de Clarice, uma vez mais, permite o exercício da alteridade animal. Ela subverte uma das leis da Criação e confere ao cão o poder de também *nomear* o seu dono, ainda que apenas com um olhar. Mesmo privado da palavra, Clarice encontra uma maneira de fazer com que o cão também possa dar um nome e, não só recebê-lo. Sendo assim, quem tem poder sobre quem? Estamos ou não diante de uma reversibilidade relacional? Aliás, o próprio professor afirma essa reversibilidade: “Agora estou bem certo de que *não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa.*” (LISPECTOR, 1998b, p. 123,grifo nosso) Diante de uma nova possibilidade de linguagem – o olhar, o conto de Clarice, além de conferir ao não-humano o poder de nomear, também confere ao cão o poder de *rejeitar* o nome recebido: “Porque eras irreduzível. E, abanando tranqüilo o rabo, parecias rejeitar em silêncio o nome que eu te dera.” (LISPECTOR, 1998b, p. 122) O olhar do cão fala porque “os cachorros vieram ao mundo antes da palavra. O cachorro já habitava a Terra nos tempos da nudez, antes que a vergonha nascesse. Os cachorros são anteriores à Bíblia.” (COURTOISIE, 1999, p. 116)

Quando Derrida fala sobre a *resposta* do animal, na verdade, o que o pensador propõe é que consideremos que há outras formas de relacionamento com o Outro. Outras formas que não

se limitem à palavra verbalizada. É o que Clarice também sugere. Em “O crime do professor de matemática”, o cão morto e privado da palavra *fala* o tempo todo. Através da crise de consciência do professor, é possível ouvir a voz do cão. Como o *gato* de Derrida, o cão de Clarice também olha. Olha e desconcerta. Olha e amedronta o professor. “Eu fremia de horror(...)que eu me virasse e de repente *te mostrasse meu rosto verdadeiro.*” (LISPECTOR, 1998b, p. 123, grifo nosso)

#### **2.4: O sofrer do animal**

Jacques Derrida também vai retomar um outro filósofo – Jeremy Bentham – para continuar *perseguindo* a questão do animal. Dessa vez, será quanto à capacidade de sofrer dos viventes não-humanos. “Eles podem sofrer?, perguntava simplesmente e tão profundamente Bentham.” (DERRIDA, 2002 p. 54) Um questionamento dessa natureza, a princípio, parece ingênuo e beira ao risível. Se considerarmos que tanto viventes humanos quanto não-humanos pertencem à mesma categoria – Animal – então, parece muito óbvio que eles sofram.

Mais de um século após o questionamento de Bentham, um outro filósofo, o australiano Peter Singer vai trazer à tona a questão da capacidade de sofrer dos animais. Entretanto, ao contrário de Bentham, Singer não pergunta. Ele afirma que os animais podem sofrer, e vê nessa capacidade de sofrimento um ponto de *proximidade* entre viventes humanos e viventes não-humanos. Para Peter Singer (2004), a forma como tratamos os animais é uma questão ética – à semelhança da luta contra o racismo e a alteridade feminina. A relação com o animal é, antes de tudo, moral.

O filósofo crê tanto na capacidade de sofrer dos animais que se torna um adepto do

vegetarianismo. Segundo Peter Singer (2004), o vegetarianismo também é uma questão ética. A partir do momento que se compreende que os animais não-humanos podem sofrer como os animais humanos, não é justo fazer com que eles sofram para que o homem possa se alimentar. Seria uma espécie de assassinato. A canção *Meat is murder* ilustra, muito bem, as considerações feitas pelo filósofo australiano. Além de ela colocar o animal como um *próximo* do homem (no sentido amplo do termo), ainda é um convite para se pensar no sofrimento do animal em favor, digamos, do bem-estar do vivente humano. Alguns vêem, atitudes dessa natureza, como um radicalismo. Pode até ser, mas o fato é que não dá para ignorar que, de certa forma, é mesmo um “assassinato” num sentido maior da palavra. Seria a lei da sobrevivência em ação? Mas não daria para sobreviver sem causar sofrimento ao animal não-humano? Vejamos a letra de **Carne é assassinato**, do grupo de rock, The Smith:<sup>24</sup>

Os lamentos das novilhas poderiam ser gritos humanos  
Aproxima-se a faca que berra  
Esta criatura bonita deve morrer  
Uma morte sem nenhuma razão  
E morte sem razão é assassinato

E a carne que você fritar tão caprichosamente  
Não é suculenta, saborosa ou macia  
É morte sem razão  
E morte sem razão é assassinato

E a vitela que você corta com um sorriso é assassinato  
E o peru que você fatia festivamente é assassinato  
Você sabe como os animais morrem?

---

<sup>24</sup> Heifer whines could be human cries/Closer comes the screaming knife/ This beautiful creature must die/ A death for no reason/ And death for no reason is murder/ And the flesh you so fancifully fry/ Is not succulent, tasty or kind/ It's death for no reason/ And death for no reason is murder/ And the calf that you carve with a smile/ Is murder/ And the turkey you festively slice/ Is murder/ Do you know how animals die? / Kitchen aromas aren't very homely/ It's not comforting, cheery or kind/ It's sizzling blood and the unholy stench Of murder/ It's not natural, normal or kind / The flesh you so fancifully fry/ The meat in your mouth/ As you savour the flavour Of murder/ No, no, no, it's murder/ Oh ... and who hears when animals cry ?

Os aromas da cozinha não são muito aconchegantes?  
Não são confortantes, agradáveis ou gentis  
É sangue queimado e o fedor profano de assassinato

Não é natural, normal ou inocente  
A carne que você caprichosamente fritou  
A carne na sua boca  
Enquanto você prova o sabor do assassinato  
É assassinato  
E quem ouve quando os animais choram? (tradução nossa)

Derrida (2002) comenta que ainda há, por mais absurdo que possa parecer, aqueles que ignoram a capacidade de sofrer dos viventes não-humanos. Questionam se poderíamos chamar de sofrimento ou *angústia*, sentimentos como medo, pânico e terror sentidos pelos animais. O comentário de Derrida, novamente nos remete ao conto “O crime do professor de matemática.” Neste texto, Clarice transgride esse questionamento “especista” e mostra que o cão também pode ter angústia. “Às vezes, tocado pela tua acuidade, eu conseguia ver em ti a *tua própria angústia*.” Não a angústia de ser cão que era a tua única forma possível. *Mas a angústia de existir* de um modo tão perfeito que se tornava uma alegria insuportável.” (LISPECTOR, 1998b, p.123, grifo nosso) Ao questionar se o animal pode ter angústia, não estaria o homem reclamando só para si o direito de ter tal sentimento? Se assim o for, decerto, é uma lamentável exclusividade.

Montaigne,(2000)afirma que os sons produzidos pelos viventes não-humanos revelam seus sentimentos. A exemplo dos homens, os animais também teriam a capacidade de chorar. Não vemos nada de original na afirmação do filósofo. É difícil imaginar que haja quem duvide de que o latido de um cão ou o miado de um gato, por exemplo, possam revelar seus estados emocionais. Parece muito *óbvio* e talvez esse seja o problema – de tão óbvio tornou-se opaco. Trata-se, de fato, de uma questão “especista”, conforme argumenta Peter Singer (2004, p. 10):

O especismo é uma ação prejudicial contra um membro de outra espécie, como o racismo é prejudicial aos membros de outras raças. Por exemplo, humanos são especistas quando dão peso menor ao sofrimento de animais não-humanos do que ao sofrimento equivalente em outros humanos.

E quanto ao ódio? Que ele é um sentimento, ninguém duvida disso. Mas, se os animais não têm sentimentos, como poderiam sentir ódio? Seria o ódio, então, o único sentimento permissível aos viventes não-humanos? Pelo menos é nisso que acredita a personagem do conto de Clarice Lispector, “O búfalo”. Decepcionada com uma relação amorosa, a mulher vai ao Jardim Zoológico na esperança de que os animais pudessem ensiná-la como se deve odiar. “Mas isso é amor, amor de novo, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado.(...) Procurou outros animais, *tentava aprender com eles a odiar.*”(LISPECTOR, 1998b, p.126, grifo nosso) Entretanto, Clarice nos mostra que a mulher talvez estivesse em busca do animal errado. Ali, ela só via amor. Quem sabe, se tivesse ido direto ao animal homem, sua busca pudesse ter sido mais bem-sucedida. Odiar, então, seria um dos *próprios* do homem? Ódio, culpa, angústia... Que admirável legado!

## **2.5: O direito à diferença**

Montaigne dizia haver mais diferenças entre humanos que entre os homens e os animais. Derrida questiona o que poderia ser *próprio* do homem e *próprio* do animal. Mas, ao contrário de Montaigne que, no seu estudo comparativo, parece tentar apagar as diferenças entre viventes humanos e viventes não-humanos, Derrida não faz uma apologia à semelhança, mas, de certa forma, à *diferença*. O filósofo não postula que se faça a ruptura entre o que é humano e não-humano. Não sugere que se apaguem os limites; afinal, ele tem feito, não raras reflexões, justamente sobre o direito à diferença. Aceitar o Outro *incondicionalmente*. Oferecer ao Outro a hospitalidade sem que se saiba o seu nome, sem que se faça seu reconhecimento prévio. Por que pregaria, agora, a homogeneidade, ele se pergunta? O animal homem não é igual ao animal gato, assim como não é igual a si próprio. Existem *homens*. Existem *gatos*. Existem *cães*. “*Animots*.”

Imaginar que eu poderia, que alguém, aliás, poderia ignorar essa ruptura, até mesmo esse abismo, seria sobretudo cegar-se sobre tantas evidências contrárias; e no que concerne modestamente ao meu caso, seria esquecer todos os sinais que pude dar, incansavelmente, de minha atenção à diferença, às diferenças, às heterogeneidades e às rupturas abissais, mais que à homogeneidade e ao contínuo. Nunca acreditei, pois, em uma continuidade homogênea qualquer entre o que se chama o homem e o que *ele* chama o animal. Não é agora que eu começaria a fazê-lo. (DERRIDA, 2002, p. 58,59)

Não faz mais sentido questionar se existe ou não, limite entre humanos e não-humanos. Quanto a isso, parece não haver dúvidas. O questionamento deve se dar em torno do que se configura o limite entre viventes humanos e não-humanos. (DERRIDA, 2002) Não *responder* poderia ser um limite? Mas *reagir* não pode ser um equivalente de *responder*? Uma *resposta* só pode ser uma *resposta*, se passar pela mediação da palavra? Talvez, conforme já comentamos, a dificuldade exista porque o homem não consegue ouvir a voz do Outro, do seu próximo, o que

dirá da *voz* do animal. Por mais que uma reação/resposta por parte do animal seja clara, o vivente humano vai continuar se fazendo de desentendido, como no texto de Rafael Courtoisie.

O conto de Clarice, “O professor de matemática”, mais uma vez, é precioso para se pensar sobre as reflexões derridianas acerca do direito à diferença. Do limite entre o vivente humano e o vivente não-humano. O professor se inquieta porque o cão não fazia nenhum tipo de exigência para mudá-lo. Nenhum tipo de imposição na convivência entre eles. O professor se incomoda porque, costumeiramente, somos tentados a querer transformar o Outro para que ele caiba dentro dos nossos dias e, assim, possa ser o nosso próximo. O *semelhante*, na concepção de Freud. Estamos à procura de uma *resposta* e, às vezes, ignoramos *a reação*. Seria um dos *próprios* do homem tentar fazer o Outro à sua imagem e semelhança? *É* um dos *próprios* do homem tentar mudar o Outro. Entretanto, o cão não quer que o seu *dono* se *animalize* para que haja o relacionamento entre eles. O cão respeita o direito à diferença e, estar diante desta experiência é tão perturbador quanto estar nu diante do olhar do gato. O cão respeita a alteridade humana:

E, *inquieto*, eu começava a compreender que não exigias de mim que eu cedesse nada da minha (natureza) para te amar, e isso começava a me *importunar*. Era no ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos: *Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura: era isso que pouco a pouco me ensinavas*, e era isso também que estava se tornando pesado. Não me pedindo nada, me pedias demais. *De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem*. E eu, eu disfarçava como podia. Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me espiavas! Eu então olhava o teto, tossia, dissimulava, olhava as unhas. Mas nada te comovia: tu me espiavas. A quem irias contar? Finge – dizia-me eu – ,finge depressa que és outro, dá a falsa entrevista, faz-lhe um afago, joga-lhe um osso – mas nada te distraía: tu me espiavas. (LISPECTOR, 1998b, p. 122,123, grifo nosso)

O *cão ensina* a seu dono, *um professor*, aquele a quem de direito cabe a função de ensinar. Ensina que é preciso conviver com a alteridade, logo, o ensinamento vem do Outro. “Há muito se dizia que o outro *ensina-me* o que sou.” (SARTRE, 1997 p. 352, grifo nosso) Se o Outro, humano ou não-humano, é capaz de nos ensinar, é porque ele é um *local* de questionamento do sujeito. Um *lugar* para nos vermos. O professor se *vê visto* pelo olhar do cão, do “completamente outro” e é justamente esse cão que vai mostrar, não só ao professor, mas ao homem que a diferença deve existir. Deve existir sem que para isso seja necessário se criar um princípio do “Humanismo” ou do “Animalismo” como em **A revolução dos bichos**, de George Orwell. Quando se fixa no que é *próprio* de um ou de outro, corre-se o risco de criar fronteiras que impedem a convivência com a alteridade. Seja ela, animal ou humana. Para se conviver com o Outro não é preciso que se reduza o outro ao mesmo, mas é preciso “abrir passagem lá onde nada é comum.” (LEVINAS, 1997, p. 96)

## **2.6:Um olhar e outros limites...**

Bestiário. Assim se chamavam os escritos que na Idade Média traziam como tema o animal, pertencesse ele ao mundo real ou imaginário. Não podemos dizer que estamos tendo um retorno dos bestiários, por outro lado, não podemos ignorar que o animal tem sido trazido para o *centro* de importantes discussões teóricas, literárias, filosóficas. À que isso se deve? Talvez a uma tendência do pensamento contemporâneo de *se* pensar através do local de enunciação do Outro, do “completamente outro”. Dar voz à alteridade. Conferir ao Outro o poder de “levantar os olhos”. Quando Derrida escolhe o *gato*, a fim de refletir sobre a alteridade animal, acreditamos que não poderia ter feito escolha mais oportuna para se pensar tais questões. O gato representa a “existência rebelde a todo conceito.”(DERRIDA, 2002, p. 26) O animal gato seria a prova real de

alteridade irreduzível.

Quando se fala da possibilidade de se ter o animal no *centro*, uma tela, descortina-se sob nosso olhar – **Retrato da família Gozzadini** (*fig. 11, p. 88*) – de Lavinia Fontana. Mas por que justamente essa tela? O cão, na pintura da artista italiana, está no centro da cena, ou melhor, no centro da mesa em sentido literal da palavra. Por que, então, reconvocar a figura deste animal? Porque ele está em uma clara postura de domesticidade. De evidente subordinação do inumano ao humano. No entanto, ao comentar sobre essa tela, Alberto Manguel diz : “O cão repousa, mimado e sociável, em um emaranhado de mãos, *que não se mostram obviamente ameaçadoras.*” (MANGUEL, 2003, p. 137, grifo nosso)

Poder-se-ia dizer, de fato, que as mãos que cercam o cãozinho não são ameaçadoras? A idéia que se tem é a de que essas mãos representam uma grade em torno do animal. Preparadas para agarrá-lo, se dali, ele tentar sair. Se tiver um ato *indomável*. Com efeito, não são mãos afáveis. O semblante dos rostos desmentiria qualquer juízo que se pudesse fazer de afabilidade. O animal parece não ter escolha. A família o quer no centro da mesa, e é aí que ele tem de ficar. Ao contrário de Manguel, acreditamos que estas mãos são demasiado ameaçadoras. A sombra de um outro cão, ao fundo, na direção contrária, talvez revele o desejo daquele que está no centro da mesa de não estar ali. Na verdade, o animal da tela de Lavinia Fontana não está no *centro*. Ou, talvez, o cão do centro seja justamente aquele que passa ao fundo.



11. Lavinia Fontana. *Retrato da família Gozzadini*, (1584)

No ensaio, “Latidos da ficção”, entre outras questões caras ao pensamento literário contemporâneo, o professor Luis Alberto Brandão Santos (1999) argumenta que o espaço urbano possui uma gramática. Uma gramática que pode representar uma outra forma de se escrever a

história do homem. Ele vislumbra a cidade também como um espaço textual. Uma “gramaticalidade da cidade”. Enfim, uma proposta de um novo olhar sobre alguns conceitos, sobretudo, o de texto. Mas, o interessante de tudo isso é que tais questionamentos são tecidos a partir da *presença de um animal*. Para se pensar a relação da literatura com os espaços urbanos, Luis Alberto Brandão Santos reconvoca o cão do texto de Rafael Courtoisie, **Vida de cachorro** O cão que perambula por entre as ruas da cidade vazia é mote:

(...) para que se discuta o modo como os objetos adquirem e conservam significados, a maneira como podem ser compreendidos. Trata-se mesmo de expor a perplexidade relativa à própria noção de *objeto*. O que é um objeto? Quais são, onde estão situadas, como se formam as fronteiras que distinguem objeto e observador? (SANTOS, 1999, p. 102)

Um Cão<sup>25</sup> que percorre a cidade e um gato que vê o homem nu possibilitam ao vivente humano o vislumbre de um novo olhar. Cão e gato são um convite para se pensar novas relações. Relações de alteridade. *Ver* o animal. *Ver-se visto* pelo animal. Pensar o homem. Por que personagens tão “completamente outro” permitem refletir acerca de tais questões? Já nos perguntamos isso antes. É provável que tais *olhares* e *vozes* que chegam desse outro local de enunciação, venham alcançando força a partir de uma possível falibilidade da linguagem.

No ensaio “Uma proposta para o novo milênio,”<sup>26</sup> a esse respeito, argumenta Ricardo

---

<sup>25</sup> Quando se fala em cão, não há como deixar de comentar o destaque que também é dado a esse animal em **A jangada de pedra**, José Saramago, Rio de Janeiro: Record, 1998. Juntamente com outras cinco personagens, (diria que o cão é a sexta personagem) o cão é um elemento constituinte desta narrativa que se configura em uma proposta de se pensar o discurso identitário de Portugal. Os cães que antes não ladravam, após o deslocamento da Península Ibérica em direção à África e América Latina, começam a ladrar.

<sup>26</sup> O fato de Ítalo Calvino ter escrito apenas cinco propostas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade e, não seis, como estava previsto, tem, desde então, aguçado o imaginário de muitos literatos. Eles especulam qual teria sido a sexta proposta que Calvino não teve tempo de escrever. Neste ensaio, Ricardo Piglia também se pergunta qual teria sido a proposta que Calvino não redigiu. E, então, partindo de um outro local de enunciação – Buenos Aires, e não a Europa, o escritor argentino propõe uma sexta proposta para o futuro da literatura – o deslocamento.

Piglia,(2001, p. 1, tradução nossa) “Há um ponto extremo, um lugar – digamos – que parece impossível aproximar-se com a linguagem. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio.”<sup>27</sup> Na verdade, o escritor argentino está a falar de uma linguagem *insuficiente* para transmitir determinadas experiências. Segundo Piglia, é necessário que haja um certo distanciamento para narrar experiências, às vezes, demasiado dolorosas. Então, para dar conta dessa narrativa, entra em cena a voz do Outro. A voz da personagem da ficção “toma a palavra” para falar de acontecimentos difíceis de serem transmitidos. Daí, Ricardo Piglia (2001) propor uma nova relação com a linguagem dos limites. Um novo olhar. Um *deslocamento* da realidade para a ficção.

As reflexões acerca dos limites entre ficção e realidade, são muito caras ao escritor argentino. Quando ele propõe esse distanciamento para a narrativa de experiências, digamos, traumáticas, como uma forma de romper fronteiras impostas pela linguagem, podemos pensar também em um “deslocamento” pelo olhar do gato, pela fala do cão. Um distanciamento que dá a voz ao “completamente outro.” Que permite ao Outro levantar os olhos. Outros “lugares alternativos de enunciação”. Outras formas de linguagem que possam dar conta das várias formas de relação com a alteridade.

Talvez estejamos, de fato, vivenciando um tempo de conceitos fragilizados. Um tempo de teorias insuficientes. E, quando falamos em insuficiência teórica, não podemos deixar de mencionar, mais uma vez, o texto de Nelly Richard – “*Feminismo, Experiencia y Representación*” – no qual se constroem importantes reflexões sobre uma possível crise na representação, tendo em mente a questão do feminismo e do discurso latino-americano. Nelly Richard (1996) observa como a crítica feminista tem se dividido quando o assunto é a

---

<sup>27</sup> “Hay un punto extremos, un lugar – digamos – al qual parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio.”

incorporação da teoria como um instrumento de luta intelectual para as mulheres. Existem grupos, mais radicais, que vêem na teoria apenas uma forma de se reproduzir o discurso masculino e não crêem que ela possa dar conta de transmitir as desigualdades sofridas pelas mulheres. É como se esse discurso já viesse, de certa forma, *contaminado* por um pensamento hegemônico.

Experiência ou teoria? Não se trata de um simples binarismo. De uma oposição entre o fazer e o pensar, mas sim de um outro discurso. Um discurso que seja suficientemente flexível para que não privilegie uma forma de pensamento em detrimento da outra. Experiência e teoria estampam a mesma “face da moeda,” daí, como propôs Ricardo Piglia, a necessidade de uma nova relação com a linguagem dos limites. Um discurso de fronteiras. E, dentro dessa perspectiva, não há como deixar de reconvocar mais um teórico latino-americano – Alberto Moreiras. Em **A exaustão da diferença**, Moreiras (2001) fala sobre a importância da existência de um discurso fronteiriço ao comentar um dos pontos conflitantes que caracterizam o discurso latino-americano – tentar manter a singularidade e ao mesmo tempo tentar reduzi-la. Moreiras fala em “discursos fronteiriços” , Jacques Derrida, em “limites fronteiriços”. O que nos leva a crer que a questão do *limite* seja, de fato, a *grande* questão.

Questionar os *limites*. Pensar nas *fronteiras* discursivas é, decerto, abrir passagens. Abrir caminhos. Oferecer “lugares alternativos de enunciação”. Há que se tentar dialetizar e nesse sentido a palavra *fronteira* parece bastante apropriada e tem sido alvo de olhares dos mais variados pensadores. Nelly Richard também vai propor um discurso de fronteira.

Sair dessa disjuntiva requer imaginar uma experiência do discurso suficientemente fluida para mover-se entre as fronteiras do lógico-categorial e o concreto-material; uma experiência impulsionada pelo ritmo

interdialético de um trânsito entre estrutura e fronteiras, entre sistema e resíduos, entre código e margens desestruturantes, entre identidade e diferença, mas sem realçar a Diferença como alteridade absoluta: “a alteridade absoluta e a identidade absoluta” se não trabalha uma noção de diferença que seja *relacionalizada*.<sup>28</sup> (1996, p. 736, grifo da autora)

Há pouco comentávamos sobre uma tendência contemporânea de se pensar a partir do lugar do Outro. Do “completamente outro”. Do animal. Vimos o gato de Derrida, o cão de Courtoisie, recuperado por Luís Alberto Brandão dos Santos. Enfim, é sempre bom lembrar – “lugares alternativos de enunciação.” Alberto Moreiras também reconvoca a figura do animal em suas reflexões acerca do discurso latino-americano. O teórico faz uma leitura do ensaio “Axolotiada”, de Roger Bartra, presente em *La jaula de la melancolia: identidad y metamorfosis del mexicano*. Para Moreiras (2001), a corrida disputada entre um boto e um axolotle<sup>29</sup>, na verdade, seria um pretexto para que Roger Bartra pudesse pensar o discurso mexicano sobre a identidade nacional. Mais um exemplo que corrobora que grandes questões estão sendo articuladas a partir da *voz e/ou do olhar* de viventes não-humanos. O animal e/ou o Outro como um lugar de questionamento.

[o boto] precisa aceitar que há coisas que são alheias ao universo que ele conhece; que há mundos separados e incoerentes, entre os quais não há conexões congruentes (...) na medida em que, graças à razão moderna, o mundo se torna mais consistente, aparecem mais evidências de que existem verdades que escapam ao sistema dominante. A única maneira que alguns encontraram de abarcar o Outro, as outras verdades, consiste em desmontar a consistência de seu mundo; mas então cai-se na vertigem da desordem total, no delírio da ausência de limites e fronteiras, no reino da entropia. (*Jaula*, 82-83) (BARTRA, apud MOREIRAS, 2001, p. 172)

---

<sup>28</sup> Salir de esa disyuntiva requiere imagina una experiencia del discurso suficientemente fluida para moverse entre las fronteras de lo lógico-categorial y lo concreto-material; una experiencia impulsada por el ritmo interdialéctico de un tránsito entre estructura y bordes, entre sistema y residuos, entre códigos y márgenes desestructurantes, entre identidad y diferencia, pero sin re-positivizar la Diferencia como alteridad absoluta: “la alteridad absoluta es la identidad absoluta” sin no trabaja una noción de diferencia que sea *relacionalidad*.

<sup>29</sup> Um tipo de anfíbio comum na região dos Estados Unidos e México. **Dicionário Aurélio**, p. 77, Nova fronteira, 1988.

O cão de **Vida de cachorro**, assim como o boto e o axolotle do texto de Bartra teriam servido de “pretextos” para que fossem discutidas questões caras ao discurso latino-americano. O Outro como uma espécie de primeiro espelho. Um espelho que *revela*. E, tal revelação, pode fazer com que o sujeito tombe diante do Outro. O túmulo com seu *volume* e *vazio* mostra ao homem sua finitude, o cão de “O crime do professor de matemática” *apresenta* o professor a si mesmo. E, às vezes, é quase que vital a necessidade de um disfarce, de um dissimular mediante olhares sobremaneira reveladores. Quiçá, uma questão de *sobrevivência*. A experiência perturbadora e desconcertante de estar diante do olhar do Outro. “E eu, eu disfarçava como podia. “Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me *espiavas!* E então olhava o teto, tossia, dissimulava, olhava as unhas.”(LISPECTOR, 1998b, p.123, grifo nosso ) É preciso fugir do campo de visão do Outro. É preciso disfarçar diante do Outro. “ Mais do que expulsá-lo, ele, o gato, eu me apresso, sim, apresso-me em *disfarçar*.”(DERRIDA, 2002, p.27, grifo nosso)

Derrida (2002) questiona se o olhar do gato não poderia representar uma espécie de “primeiro espelho” para o homem. Como um espelho, o olhar do Outro, então, seria capaz de nos dizer quem somos? Mas, como o Outro, privado da palavra, poderia fazer semelhante revelação? Como o Outro privado de “resposta” poderia representar essa relação espelhística?” Mas, conferir ao “completamente outro”, ao animal o poder de levantar os olhos e nos *dizer* quem somos, não seria um vislumbre de perda absoluta da razão humana? Não seria, a primeira vez na história, que uma relação de *proximidade* com o animal renderia dissabores ao homem. Conta-se que a loucura de Nietzsche haveria se consumado quando, em meio a lágrimas, teria beijado o rosto de um cavalo que estava sendo chicoteado pelo seu dono. A partir de tal momento, teria sido, então,

decretada *oficialmente* a loucura do filósofo que também demonstrou grande respeito pela *olhar* do animal.

As reflexões de Derrida acerca da questão da alteridade animal, convidam-nos a um novo olhar sobre nós mesmos. Incitam-nos a um pensar sobre nossa condição de sujeitos a partir do olhar do Outro, sobretudo, quando esse Outro se encontra no plano de absoluta diversidade. Propõem-nos um questionamento a partir das diferenças. Sem dúvida, uma proposta instigante e desafiadora. O mesmo convite é feito por Georges Didi-Huberman, em **O que vemos o que nos olha** – somos levados a pensar a alteridade a partir de um olhar que vem do Outro Absoluto. Talvez semelhante convite seja um indício de *humildade* do *eu*. Uma maneira de reconhecer que a relação entre sujeito e objeto é apenas uma questão de olhar. E, quem sabe, a partir daí seja possível começar a repensar nossa condição de seres viventes. Quem sabe, o Olhar do Outro possa, não desconcertar ou angustiar, mas sim, contribuir para que nossa convivência com as diversas formas de alteridade seja mais harmoniosa. Quiçá, a partir de então, possamos dizer que um dos *próprios* do homem seja a tolerância às diferenças.

## CAPÍTULO III

### DA TELA AO TEXTO, DO TEXTO À TELA

*A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si.*

Ítalo Calvino – Seis propostas para o próximo milênio

Quando se pensa na questão do olhar, é natural que se estabeleça uma relação direta com as artes visuais. E há quem acredite tão-somente nessa relação. Entretanto *vimos* nos capítulos precedentes que há outras possibilidades de se *ver* o *olhar*, sem aprisioná-lo às artes visuais. Mas nesta parte do trabalho estaremos dialogando mais diretamente com as imagens, sobretudo, com as artísticas na nossa *aventura* pictórica pelas telas de Remédios Varo. Mas, não é nosso objetivo

perder o contato com o texto. Distanciar-se da linguagem verbal. Em **A imagem**, Jacques Aumont (1993) observa que, de um lado, há aqueles que se empenham em realçar as diferenças entre significação por palavras e significação por imagens, por outro, há os que apostam numa consonância entre elas, afinal, são todas formas de linguagem. Pretendemos trabalhar dentro dessa segunda perspectiva. Reconhecemos as diferenças, mas não a oposição entre as linguagens.

Aumont (1993) afirma que se uma imagem possui sentido, ele precisa ser lido e interpretado por quem está do outro lado, no caso, o espectador. Mas o teórico também reforça que nem sempre é fácil fazer essa leitura, sobretudo, quando se trata de imagens bastante distantes do contexto em que foram produzidas. Há duas maneiras possíveis de se ler uma imagem – de forma semiológica e de forma iconológica. Ao falar da abordagem iconológica, Aumont utiliza os níveis de sentido que foram propostos por Erwin Panofsky: primário, secundário e intrínseco. Tais níveis de significação possuem a mesma correspondência na leitura das imagens artísticas, ficando classificados em estágios: pré-iconográfico, iconográfico e análise iconológica.

O estágio pré-iconográfico é a identificação primária dos elementos presentes na cena. Diríamos, tautológica. “Vejo o que vejo”. O estágio iconográfico utiliza o conhecimento de códigos convencionais. Há uma espécie de investimento cultural como no caso do “*studium*” proposto por Roland Barthes e já citado anteriormente. Por exemplo, nossa referência cultural nos diz que a imagem de uma pomba branca representa a paz. Já no terceiro estágio, o do nível da análise iconológica, da significação intrínseca permite relacionar os elementos presentes na cena e, sobretudo, os que estão subjacentes e daí fazer uma leitura relacionada a diversos contextos como filosóficos, históricos, políticos, porém, sem ficar preso a uma época.

### 3.1: Tecendo a tela

Mais uma vez, voltamos nosso olhar para o ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, agora, com o intuito de recuperarmos as considerações que Montaigne faz acerca do fenômeno do mimetismo. Montaigne (2000) observa que há dois processos de mimetização – voluntário e involuntário. Aquele, pode ser constatado, por exemplo, no polvo, este, no camaleão. Como o próprio nome sugere, o mimetismo voluntário sujeita-se à vontade do animal, logo, exerce uma dupla função: ataque e defesa; já o involuntário, acontece à sua revelia. A mudança de cor subordina-se ao ambiente em que ele está.

O filósofo acredita que nós, viventes humanos, estaríamos mais *próximos* do camaleão, pois, quando expostos a certas situações que despertam sentimentos como: raiva, temor ou vergonha há um ruborescer natural da face, totalmente alheio à nossa vontade. Ele ainda cita o exemplo da icterícia, síndrome que dá ao corpo uma coloração amarela, para reforçar seu argumento. A nós, parece-nos que Montaigne estava tão determinado em *minimizar* as diferenças entre vivente humanos e não-humanos que, além de ter arrolado exemplos apelativos, não levou em conta que a máscara possibilita, sim, ao vivente humano a capacidade de mimetização de acordo com seu desejo, ainda que se corra o risco de perder-se. “(...) conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me./Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara.” (PESSOA, 1980p. 259 )

Mas a razão de termos recuperado as reflexões de Montaigne, dá-se por causa da tela de Remédios Varo, **Mimetismo** (fig. 12, p.99). A figura feminina, em processo mimético, poderia representar qual tipo de mimetismo? O voluntário ou o involuntário? Estaria a mulher tão *adaptada* (mimetismo também significa adaptação) ao ambiente doméstico que acabou por se

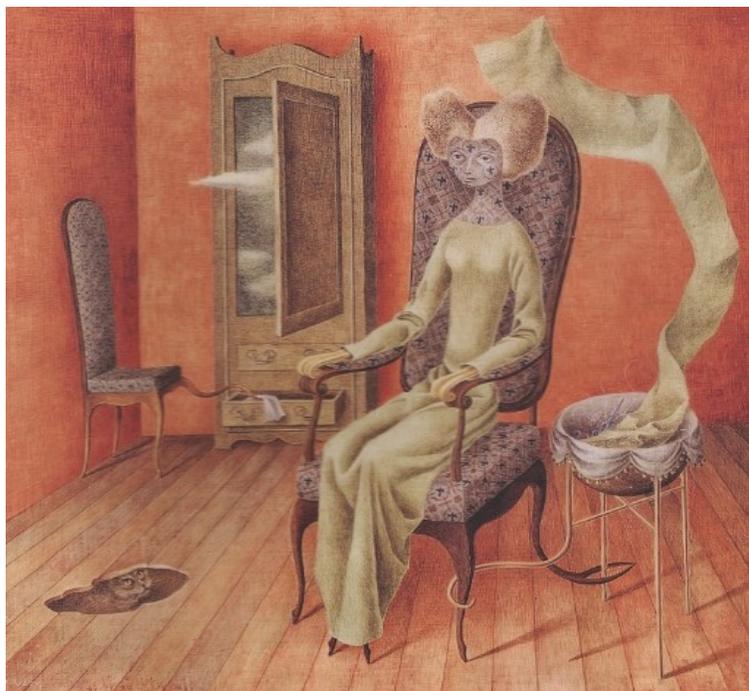
transformar em um objeto que o compõe? Mulher e cadeira constituiriam um só corpo? Afinal, sua pele confunde-se com o tecido do assento, mãos e pés, com o feitiço do móvel. Ou haveria a mulher incorporado o formato da cadeira voluntariamente para *defender-se*? Enquanto estivesse como cadeira, apenas mais um objeto do mobiliário da casa, os outros se esqueceriam dela e, assim, talvez tivesse mais tempo para olhar para si própria. Irônico, mas quem sabe, se na condição de objeto, não fosse mais possível a ela pensar-se como sujeito?

Por que se transformar justamente em cadeira? Teria sido uma escolha aleatória? Talvez porque esse objeto favoreça mais a imobilidade e/ou passividade, ou porque represente o espaço da costura (ao lado “delas” há uma cesta de costura), uma atividade caracterizada, ao longo da história, como feminina. Mas o assento também pode simbolizar autoridade, soberania.<sup>30</sup> Então, a *autoridade* feminina estaria presente apenas no espaço doméstico? É possível que a escolha pela cadeira, seja, de certa forma, uma manifestação contra os que acreditam que a casa seja o único lugar onde a mulher possa ter voz.

Conforme vimos há pouco, o estágio iconográfico relaciona os elementos da

---

<sup>30</sup> O assento também está ligado à autoridade, por exemplo, receber alguém sentado é uma manifestação de superioridade por parte daquele que recebe. A figura do Papa ilustra bem essa soberania relacionada à questão do assento. **Dicionário de Símbolos**, Chevalier e Gheerbrant, p 95 José Olympio, 1997.



12. Remédios Varo. *Mimetismo*, (1960)

representação com temas, conceitos, códigos já tradicionalmente conhecidos. A mulher que se transforma em cadeira, também nos remete à idéia de seu *aprisionamento* no espaço da casa. À redução da figura feminina em mero objeto. Mulher, casa, cadeira estão fortemente ligados ao ambiente doméstico e, por contigüidade, ao feminino. Ana, a personagem do conto de Clarice, “Amor”, é a personificação do ambiente doméstico como espaço feminino. “(...) viera

cair num *destino de mulher*, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.” (LISPECTOR, 1998b, p. 20, grifo nosso)

Ana estabelece uma forte relação de dependência de tudo que envolve o universo doméstico. O mobiliário da casa representa muito mais que simples objetos: para Ana, eles são animados. “De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem *arrepentidos*.” (LISPECTOR, 1998b, p.21, grifo nosso) Ela se sente *glorificada* em poder realizar sua *sacra* tarefa. Limpar, decorar e organizar a casa representa para essa mulher uma espécie de compensação à sua desordem interior. “(...) com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e *suplantara a íntima desordem*.” (LISPECTOR, 1998B, p. 20, grifo nosso)

De volta à tela **Mimetismo**, agora lançamos nosso olhar sobre as nuvens no armário(ou seria uma janela?) entreaberto. Além de denotar certa confusão, desordem, em virtude de sua natureza mal definida, as nuvens também, devido a seu caráter de “vir-a-ser”, podem simbolizar a metamorfose. (CHEVALLIER,GHEERBRANT, 1997) Ainda é possível associá-las aos devaneios, às fantasias: “estar no mundo das nuvens,” daí, corroborarem o caráter surrealista da tela em questão e reafirmarem a influência das teorias psicanalíticas nas produções desse movimento: o inconsciente, como as nuvens, é mal definido e confuso. A mistura de elementos inesperados na tela também evoca o Surrealismo – um dos pés da cesta de costura que se enrosca na cadeira como o rabo de um rato, um dos pés da cadeira que agarra o pé da cesta, lembrando as garras de um crustáceo enquanto um dos pés da cadeira, ao fundo, assume a função de mão mexendo na gaveta, o tecido que está na cesta de costura, como em um ritual de encantamento de serpente, sobe e parece assumir a forma da mulher que se transforma em cadeira.

Quando se fala em Surrealismo, a presença feminina parece estar *excluída*, pelo menos no que diz respeito à criação. Ela é recorrentemente trazida à cena com outro fim: objeto de desejo masculino, sobretudo, quando se pensa em Salvador Dalí. O artista tem muitos trabalhos nos quais a mulher nos parece ter uma representação *menor*. Como não se lembrar da conhecida tela, **Sonho provocado pelo vôo de uma abelha em torno de uma romã, um segundo antes de acordar** (*fig. 13, p. 102*), na qual há uma figura feminina, deitada nua em pose sensual, como se fosse uma iguaria exposta a olhares desejosos.

Na tela **Sonho** (*fig. 14, p. 102*), também de Dalí, a figura feminina é sintomaticamente representada sem boca e de olhos fechados. Uma das simbologias da boca é a “força criadora” e, dos olhos, a “percepção intelectual.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997) Ao tirar um e fechar o outro, fica evidente a intenção de coisificar a mulher. De reduzi-la a um simples objeto de desejo masculino. Poderíamos, assim, ver em **Mimetismo** – tela surrealista – também uma espécie de manifesto contra o Surrealismo. Remédios Varo *objetiva, coisifica* aquela que já era tida como um objeto.

Estamos usando a nomenclatura “surrealismo” para nos referirmos às telas de Remédios Varo, porque assim está nos manuais de pintura. Porém, tal classificação, não nos parece satisfatória. Pelo menos, depois que entramos em contato com o texto da artista plástica, Fayga Ostrower, **Universos da arte**. São reflexões muito incipientes (uma proposta para trabalhos futuros), mas, mesmo assim, não poderíamos deixar de mencioná-las. Para Fayga Ostrower



13. Salvador Dali. *Sonho provocado pelo vôo de uma abelha, um segundo antes de acordar*, (1944)



14. Salvador Dali. *Sonho*, (1931)

(2004), existe uma diferença entre arte surrealista de arte fantástica. Aquela trabalha com componentes realistas, mas que são recolocados em um contexto incoerente; esta, ao contrário, conservaria uma coerência contextual.

Apenas é uma coerência do imaginário. São reminiscências, associações, alusões, fantasias, mas sempre coerentes entre si. Nesses contextos fantásticos, os componentes podem ser abstratos, como em Klee ou Miro, ou também figurativos, como nas reminiscências de Chagall, verdadeiros mundos flutuantes, ou nas pinturas chamadas ‘metafísicas’, de De Chirico (1880-1978), arquiteturas cúbicas que projetam imensas sombras em estranhas perspectivas alongadas. Ou ainda podem ser detalhes realistas, cuja precisão nos parece singular ou alucinatória – com a clareza que têm nos sonhos – que se tornam evocativos justamente pela profusa clareza em que são vistos, como por exemplo nos quadros do artista norte-americano Edward Hopper (1882-1967), esquinas de ruas desertas, ou o Sol iluminando as paredes de quartos vazios, cuja visão ‘fantástica’ traduz imagens pungentes de solidão humana. (OSTROWER, 2004, p. 336)

Se a arte surrealista é caracterizada pela *incoerência* e a arte fantástica, pela *coerência*, não nos parece, assim, adequado que as telas de Remédios Varo sejam classificadas como surrealistas. Pois, a nosso ver, as produções da pintora espanhola não representam, nem de longe, incoerência. São *narrativas* demasiado coerentes, sobretudo, as telas que tocam na questão da alteridade feminina. E, talvez, uma das maneiras de corroborar essa coerência, seja justamente trazendo para as telas o mundo científico, uma vez que o discurso científico é marcado por essa característica. Decerto, ainda há muito que pesquisar sobre essa questão, mas que não *compete* a nossa proposta de trabalho presente.

### 3.2: Duplicidade como questão de alteridade

Conforme comentamos em capítulos precedentes, tomando por base o ensaio de Freud “O estranho”, apesar de o duplo estar ligado à idéia de morte, ele foi justamente desenvolvido como uma forma de se proteger contra ela. Entretanto, criado como uma espécie de *antídoto*, o duplo deixa de ser uma garantia de vida eterna e se transforma em um mensageiro da morte. (FREUD, 1981 p. 2494) Desde tempos remotos, o fenômeno do duplo é perseguido em diferentes campos do saber – letras, cinema, psicanálise, artes visuais. Só na literatura são inúmeros os exemplos de textos que trazem, direta ou indiretamente, essa questão. Machado de Assis com o conto “O espelho”; Edgard Allan Poe, com “Willian Wilson” e Guy de Maupassant, com “Horla” são alguns dos exemplos literários dessa extensa lista. A tela de Remédios Varo, **Fenômeno**, revela uma das formas de duplicação – a sombra.

Nossa experiência cotidiana revela-nos que a sombra é a projeção do sujeito. A respeito dela, comenta Sartre: “Efeito rigoroso de meus atos (...) movem-se conforme os gestos que faço.” (1997, p. 337) No entanto, na tela **Fenômeno** (*fig. 15, p. 105*); a sombra, além de não ser o “efeito rigoroso” dos atos do sujeito (a diferente posição do braço esquerdo e a presença de um cajado), ela assume o lugar, digamos, de seu *senhor*. E por que estaria carregando um cajado? Quais signos poderiam emergir a partir de tal objeto? Além de apoio para locomoção, o cajado também pode representar um signo de autoridade e comando, sobretudo, quando se transforma em cetro. (CHEVALLIER, GHEERBRANT, 1997) Talvez a presença desse objeto se justifique porque agora é a sombra quem está no comando. Ela é o *senhor*, logo, tem o poder. Como uma espécie de Outro, a sombra levanta-se e o sujeito tomba. Alteridade e reversibilidade, “faces de uma mesma moeda.”



15. Remédios Varo. *Fenômeno*, (1962)

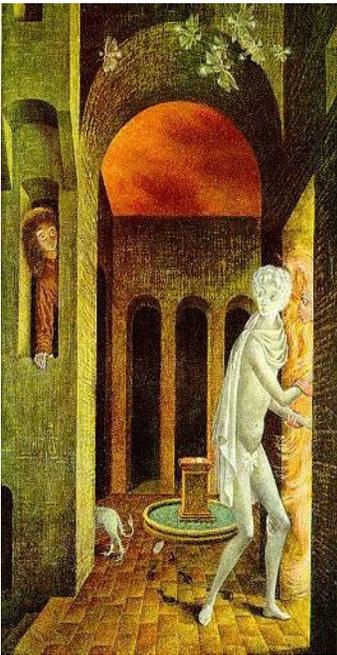
**Fenômeno** ainda nos permite estabelecer um interessante diálogo com o conto Fantástico, “A sombra”, de Hans Christian Andersen. Na esperança de passar longos dias ensolarados caminhando pelas ruas, um sábio decide ir viver em terras mais quentes. Mas ao chegar à nova cidade, depara-se com um sol tão forte a ponto de confinar todos os moradores em suas casas durante o dia. Certa manhã, ao acordar, o sábio descobre-se sem sua sombra. Ele a procura por todos os cantos, mas sem sucesso. Depois de alguns anos, sua antiga sombra retorna. Ela se veste como um homem e, além de pedir ao sábio que não a trate mais por *você*, mas sim, por *senhor*, também pede que ele a acompanhe a um baile, fazendo-se passar por sua sombra. Entretanto, quando o sábio reclama seu antigo lugar, sua sombra não aceita desfazer a troca e ele acaba por morrer. É o duplo como o mensageiro da morte. O sujeito tomba como diante da tumba e a sombra se levanta. Uma inquietante estranheza que une a tela da pintora espanhola ao conto de H. C. Andersen.

### 3.3: Reinventar para se encontrar

Decerto, não terá sido por descuido nem tampouco coincidência, o fato de Remédios Varo ter produzido duas telas com o mesmo nome – **Encontro**<sup>31</sup>(*fig. 16, p.107*) e **Encontro** (*fig. 17, p. 107*) – além de uma terceira intitulada **O encontro** (*fig. 18, p. 107*). No mínimo, três produções nomeadas de forma bastante sugestiva. Parece-nos que a questão da busca por uma identidade feminina e pelo autoconhecimento, faz-se demasiado presente nas telas da autora. São recorrentes os trabalhos que exploram o processo metamórfico. As expressões de desejo e

---

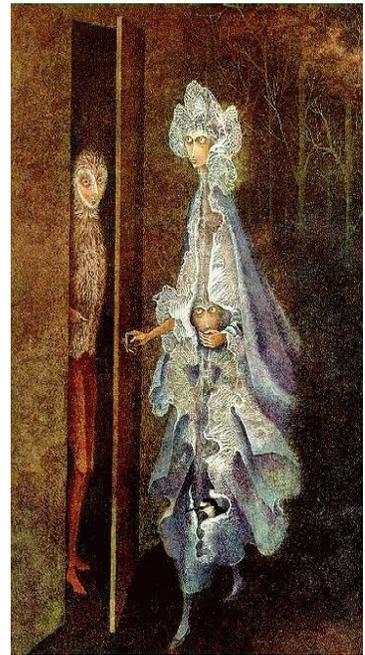
<sup>31</sup> A partir de agora, usaremos a denominação **Encontroa** e **Encontrob** para fazer a distinção das telas, uma vez que possuem o mesmo nome e a mesma data.



16. Remédios Varo. *Encontro*, (1959a)



17. Remédios Varo. *Encontro*, (1959b)



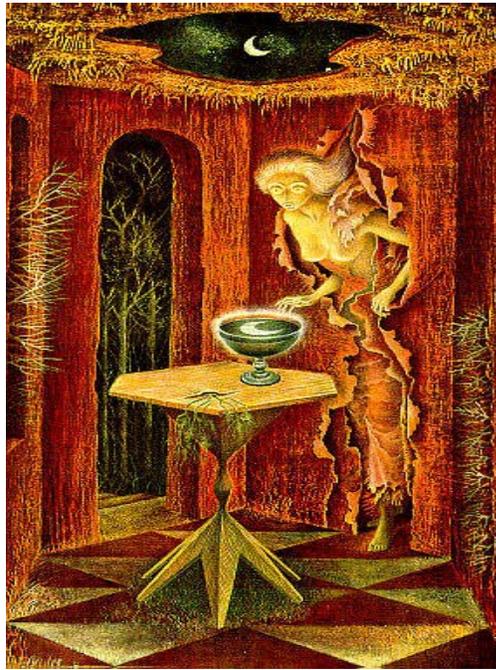
18. Remédios Varo. *O encontro*, (1962)

censura que emergem do inconsciente, podem ser representadas pela metamorfose. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997). Portanto, se levarmos em conta que Remédios também tenta retratar em suas telas a opressão feminina, talvez, seja mais fácil compreender o porquê de tantas referências metamórficas.

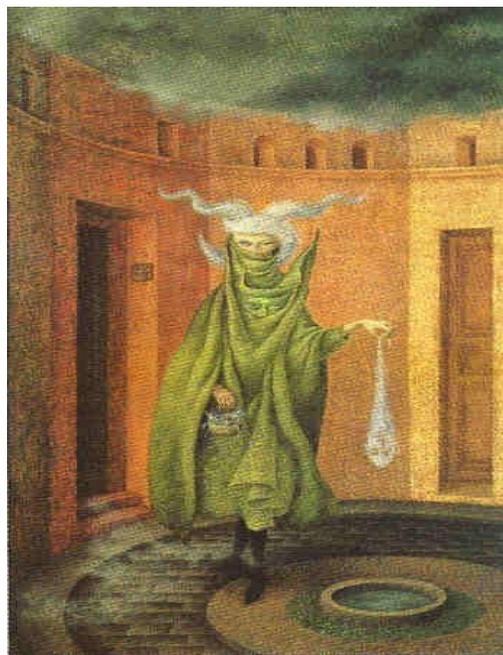
Não são raras as telas que corroboram o desejo de mudança. Pinturas que *narram* a vontade de renovar-se. Mesmo aquelas que não fazem referência direta à questão da metamorfose, acabam por evidenciar o anseio pelo *renascimento*. **Nascer de novo** (*fig. 19, p. 109*) configura um exemplo perfeito. Esse enorme rasgo por onde sai a figura feminina, remete-nos claramente à idéia de um parto. Como uma criança que sai das entranhas da mãe, essa mulher representa a mais profunda ânsia por uma nova vida. No conto de Clarice Lispector, “Amor”, a personagem Ana também passa pela experiência do renascimento. Após a experiência com o cego, ela volta para o cotidiano do lar, porém algo a mais havia se rompido, quebrado, *rasgado*, naquela tarde, além dos ovos na rede de tricô.

**Mulher saindo do psicanalista** (*fig. 20, p. 109*), além de revelar a influência das teorias da psicanálise nas produções surrealistas, também pode representar a busca pelo autoconhecimento. Pelo *encontro* consigo mesma. Um encontro que, conforme sabemos, pode revelar-se difícil e “perigoso.” Não é por acaso que Ana sentia tanto medo e mal-estar quando, durante o período da tarde, além de não estar ocupada com os afazeres domésticos, ficava sozinha. Um cenário mais que perfeito para uma viagem ao interior. “Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções”. (LISPECTOR, 1998b, p. 20)

Essa hora “perigosa,” era propícia para que Ana arrumasse outras gavetas de guardados,



19. Remédios Varo. *Nascer de novo*, (1960)

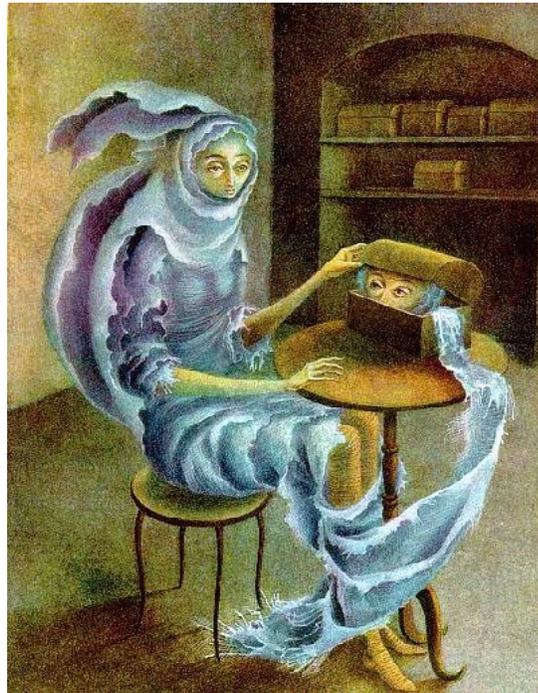


20. Remédios Varo. *Mulher saindo do psicanalista*, (1960)

motivo pelo qual sentia tanta angústia. Mergulhada nesse encontro consigo mesma, talvez, ela pudesse adquirir *consciência* de sua não-identidade. E, uma vez adquirida tal consciência, haveria a necessidade de mudanças. E, então, já não saberíamos mais se o que causava tanto medo era olhar para dentro de si ou a possibilidade de mudança. Ou, se seriam as duas coisas. Afinal, Ana acreditava na plenitude que o lar dera a sua vida, a ponto de considerar que: “Sua juventude anterior [ao marido e aos filhos] parecia-lhe estranha como uma doença de vida.” (LISPECTOR, 1998b, p.20). Talvez, seja necessário mais coragem para deixar-se olhar pelos próprios olhos que por olhos alheios.

A tela de Remédios Varo, **Encontro** (*fig.21, p.111*), parece-nos revelar a mesma dificuldade de autoconvivência experimentada pela personagem de “Amor”. O encontro entre a mulher que está fora do pequeno baú entreaberto e aquela que está dentro parece não se efetivar: elas não se olham nos olhos. Tudo leva a crer que o traje mumificante, representado pelas bandagens, liga uma mulher à outra, em um movimento cuja origem não se pode precisar: o enclausuramento no baú mumifica a mulher que está de fora, ou se dá o processo inverso? O movimento de abertura do pequeno baú pode significar uma revelação e, talvez seja justamente isso que, tanto a personagem de Clarice, quanto a de Remédios Varo queiram evitar.

Os pequenos baús também podem representar os escrínios ou estojinhos de ouro. Nos livros sagrados mais antigos da tradição hinduísta, eles simbolizavam a proteção do *self*. Esses pequenos cofres guardavam os “cassetes” e, acreditava-se que neles, cada pessoa poderia encontrar sua própria imagem. Sendo assim, os cassetes eram considerados como uma forma de duplo de cada pessoa.(CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997). Em **Encontro**, podemos ver, na imagem do pequeno baú e/ou cofre entreaberto, uma espécie de cassete; afinal, ele traz a imagem



21. Remedios Varo. *Encontro*, (1959)

de quem o observa. O tom azul das bandagens, também se revela bastante significativo, sobretudo, porque ele encerra uma infinidade de significados. O azul é tido como a mais profunda de todas as cores, pois nele, o olhar não encontraria obstáculos. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997) O olhar em profundidade. Mas não é o que se observa na tela **Encontro**. É nítido que há um obstáculo entre essas mulheres. Aliás, a mulher que está do lado de fora do pequeno cofre, parece-nos não ter coragem de olhar para a que está do lado de dentro. Ela abre o baú e olha em outra direção. Essa seria a sua “hora perigosa”?

Essa tela de Remédios Varo, decerto, ainda nos possibilita uma leitura pelo viés do duplo. Do duplo como uma questão de morte, tanto no tocante à imagem dentro do “cassete” (que poderia ser visto como uma espécie de ataúde), como na cor das bandagens (usadas em rituais de mumificação, logo, de morte) que envolvem o corpo da figura feminina. Pois, do azul, também dizem que, entre seus diversos significados, ele representa a idéia de morte. Nas paredes das necrópoles egípcias, as cenas que faziam referência ao julgamento das almas eram pintadas com essa cor. (CHEVALIER, GHEERBRANT’, 1997)

Não nos esqueçamos de que, na pequena estante ao lado, ainda restam outros cofres, de tamanhos diversos, que esperam ser abertos. Outros “eus”, ainda por *conhecer*. Outros *encontros* que, tanto Ana, a personagem do conto de Clarice, quanto a personagem da tela de Remédios precisam ter coragem para deixar que eles aconteçam. Carecem de ousadia para se aventurarem na “dangerosíssima”<sup>32</sup> viagem de si a si mesmas.

### 3.4: Palavra e imagem: um entrelace da alteridade

---

<sup>32</sup> Aqui nos *apropriamos* dos versos: “ a difícilima dangerosíssima viagem/de si a si mesmo”, do poema *O homem; as viagens*, Carlos Drummond de Andrade, **As impurezas dos branco**, p. 20, José Olympio, 1978, por acreditarmos que eles, muito bem, ilustram como pode ser difícil e *perigosa* a viagem para dentro de si próprio. Como pode ser intranquila e desconfortável a experiência do autoconhecimento.

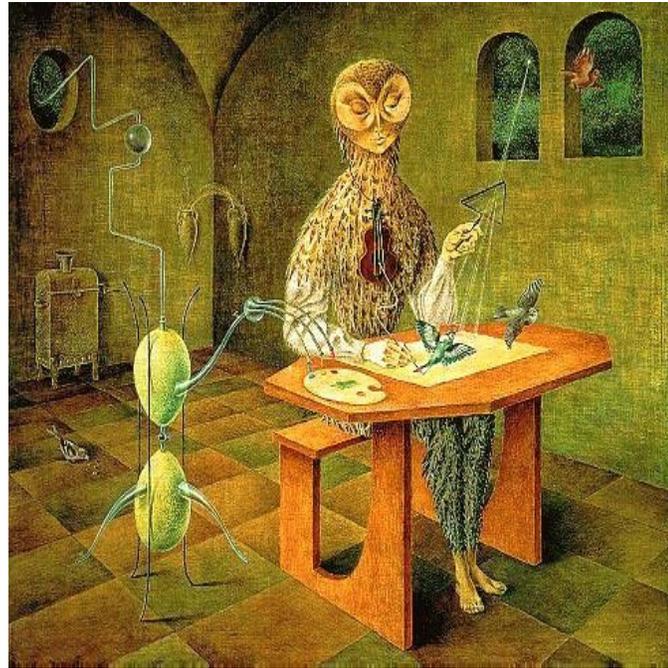
Tela e texto se enlaçam desde sua origem etimológica: tear; tecer; tecido; tela; texto. Palavra e imagem, apesar de constituírem linguagens diferentes, não se repelem. Podemos perceber, em muitos momentos, o entrelace das palavras de Clarice Lispector com as imagens de Remédios Varo, sobretudo, pela via da alteridade feminina e animal. A duas trazem o Outro para o centro da cena.

Em Remédios Varo, é recorrente a figura do gato e, talvez, mais que uma paixão por este animal, que desperta sentimentos demasiado heterogêneos e antagônicos que vão do ódio à veneração<sup>33</sup>, a presença do felino seja uma forma de resistência ao olhar masculino que objetiva a mulher. Quem sabe, uma resistência à *domesticação*, no sentido amplo da palavra, porque, diz Derrida ( 2002, p.22, grifo nosso) “uma gata não *pertence* nunca.” Remédios também lança seu olhar sobre as aves. Dentro da extensa simbologia dos pássaros, há uma que está ligada aos mecanismos da imaginação. O fato de eles serem leves e de ficarem voando de um lado para o outro revelaria instabilidade e ausência de método, logo, consistiriam em representantes perfeitos da imaginação.(CHEVALLIER, GHEERBRANT, 1997)

Na tela **Criação dos pássaros**, (*fig. 22, p.114*) há elementos que nos remetem ao mundo das Ciências. Ao lado da figura – meio pássaro, meio humano – há uma espécie de tubo de ensaio, material característico do meio científico. Parece-nos também haver uma referência ao fenômeno físico da refração. Empiricamente, sabemos que tanto um quanto o outro, estão ligados às atividades científicas, portanto, precisas, estáveis e metodológicas. Mas, também há a presença

---

<sup>33</sup> No Japão, por exemplo, o gato simboliza maus presságios, já na África Central, acredita-se tanto no poder de clarividência deste animal que as sacolas de remédios são confeccionadas com pele de gatos selvagens. **Dicionário de símbolos**, Chevalier, Gheerbrant, p. 463, José Olympio, 1997.

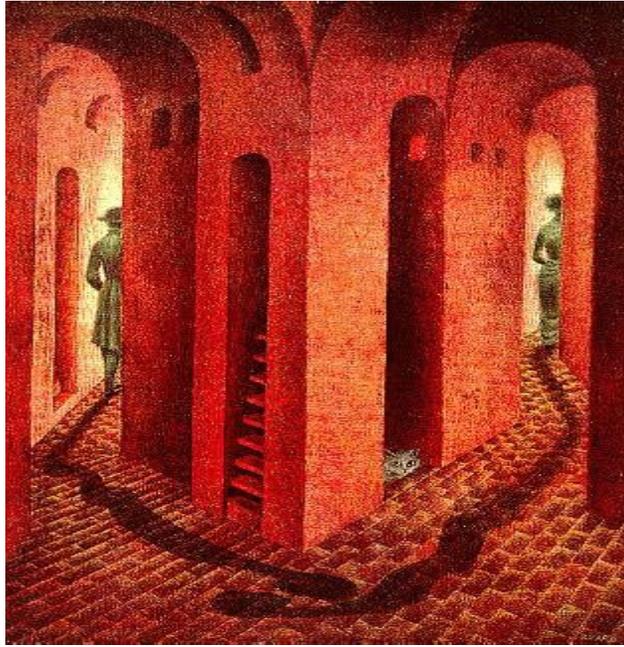


22. Remédios Varo. *Criação dos pássaros*, (1957)

dos pássaros, símbolos da imaginação, do irracionalismo. Ao unir elementos tão díspares em uma mesma tela, não poderíamos pensar, por mais difícil que possa parecer, em uma tentativa de diminuir as distâncias entre o racional e o irracional. Entre a razão e a emoção? Entre o mundo científico e o imaginativo? Não poderia representar uma espécie de *alargamento* dessas fronteiras? Não há de ser gratuita a justaposição do discurso científico ao discurso artístico.

Já em Clarice, parece não haver preferência por um determinado tipo de animal, uma vez que é possível encontrar em seus textos: búfalos; macacos; ratos; baratas; cavalos; galinhas; cães. Nos textos que trouxemos para este trabalho, a figura do cão fez-se mais presente. No conto “Tentação”, conforme já comentamos, esse vivente não-humano aparece como o único ser que se assemelha à menininha ruiva – o cachorrinho *basset*, como ela possuía pêlos ruivos. Em “O crime do professor de matemática”, apesar de morto, o cão; na verdade, é o grande protagonista da narrativa. A maneira como ele reverbera na consciência culpada do professor, deixa-o, o tempo todo, no centro da cena. A presença do animal nas telas de Remédios Varo, talvez possa ser também justificada porque a artista recupera em seus trabalhos a atmosfera da idade Média e, conforme sabemos, os Bestiários eram bastante comuns naquela época, mas e Clarice? Seus textos não revivem tal atmosfera e, no entanto, os animais estão presentes em boa parte de sua produção literária.

Em **A despedida**, (*fig. 23, p. 116*) há dois símbolos da alteridade: o gato, que representa a alteridade animal e a sombra, um tipo de duplo, logo, também uma referência à alteridade. Esses dois elementos que representam o Outro parecem assumir o centro da tela. À medida que as figuras humanas vão saindo de cena, as sombras vão ocupando seu centro. É como se aquelas se despedissem para que estas pudessem se encontrar. **A despedida**, de fato, consiste em um genuíno exercício de alteridade. Em **As folhas mortas** (*fig. 24, p. 116*), a figura da mulher como



23. Remédios Varo. *A despedida*, (1958)



24. Remédios Varo. *As folhas mortas*, (1956)

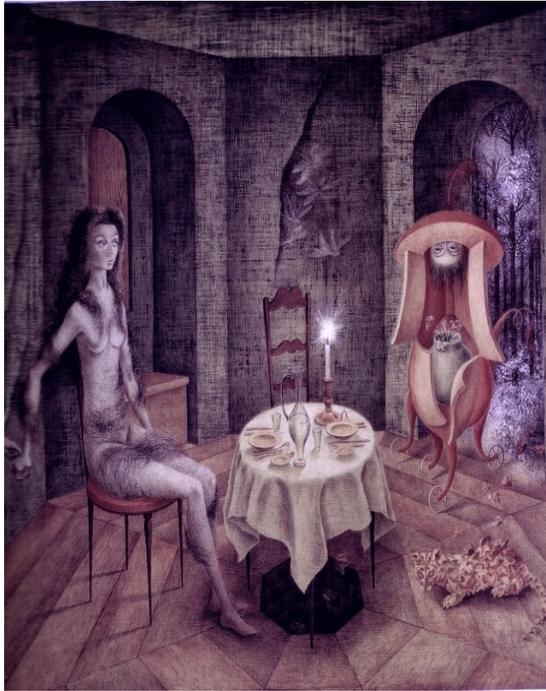
tecelã é recuperada. O tapete no chão, um pouco *destecido*, *destramado* remete-nos à personagem mitológica, Penélope, que mantinha resguardado o desejo de construir sua própria história, no tecer e destecer de seu tapete. Que encontra no tramar e destramar de seu tapete, uma forma de resistência à imposição dos desejos alheios.

A tela de Remédios também nos permite reconvocar o conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, no qual a mulher tece, entre outras tramas, uma figura masculina. Mas, ao contrário da tela **As folhas mortas**, em que a sombra tecida parece-nos gentil e/ou servil, no conto de Marina Colasanti, a moça tecelã descobre que tecera a trama errada e, para continuar sua história, ela precisa destecer sua *criação*. Aliás, em **As folhas mortas**, também parece haver esse movimento de destecer, pois, se nos ativermos ao novelo nas mãos da moça, poderemos perceber que ela o enrola ao contrário. Experiências de tecer e de destecer que também podem ser vivenciadas pela personagem do conto de Clarice. Ana tece seu lar perfeito, seu ideal de marido, seu ideal de filhos: “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros” (LISPECTOR, 1998b, p.20). Mas a *trama* de Ana também é *destramada*. Destecida pelo *olhar* do cego que a vê.

**O visitante** (*fig. 25, p. 118*), mais uma vez, é uma referência à alteridade feminina e a alteridade animal. Novamente, um gato. Ela nos permite pensar no ambiente doméstico, com todos os seus signos, como uma espécie de cárcere do corpo<sup>34</sup>, sobretudo, a cadeira, conforme vimos em **Mimetismo**. O lar de Ana, também nos parece, em muitos momentos, ser o seu

---

<sup>34</sup> A esse propósito, é bastante interessante um poema da escritora mineira, Maria das Graças Simões, analisado por Ivete Walty e Maria Zilda Cury, **Textos sobre textos**: um estudo da metalinguagem, p. 90, Dimensão, 1999. Segundo as autoras, o poema é uma perfeita associação entre o fazer poético, o corpo feminino e as funções que a sociedade, em geral, caracteriza como “coisa de mulher”, ou seja, os afazeres domésticos. O poema de Graça Simões é digno de nota: “Sangro todos os meses sobre o papel/passo um rol de letras miúdas à máquina/lavo vírgulas, costuro parágrafos/varro apenas o sentido vão./ Não há razão de sobra e palavra/ que eu não lavre a penas./ Não bordo senão o texto encardido./ Pés no chão.” (SIMÕES, apud WALTY, CURY, 1999, p. 90)



25. Remedios Varo. *O visitante*, (1958)



26. Remedios Varo

cárcere, pois, mesmo em meio a toda turbulência causada pelo olhar do cego, ela “ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar.” (LISPECTOR, 1998b, p. 21) Mas **O visitante**, ainda se revela especial porque lembra um auto-retrato. A mulher que parece estar amarrada à cadeira com fios do próprio cabelo apresenta traços semelhantes aos de Remédios Varo (*fig. 26, p. 118*), sobretudo, os olhos. Estaria a experiência de Remédios Varo presente em suas telas? Seria a arte como sintoma? Não se trata de tentar *rastrear* a obra em busca de seu autor, mas também não há como ignorar que Remédios viveu em uma época artisticamente marcada pela presença masculina e suas telas, de alguma maneira, acabam por *denunciar* tal momento e *escrever* com tintas sua própria experiência.

### 3.5: Ver e comer

Marilena Chauí (2003) começa um importante ensaio dedicado ao olhar – “Janela da alma, espelho do mundo” – argumentando sobre a profusão de vocábulos e expressões usados, no dia-a-dia, nos quais o *olhar* está presente, de forma direta ou indireta. De fato, são freqüentes construções como: “amor à primeira *vista*”; “ponto de *vista*”; “olho-gordo”; “olho vivo”; “a olhos vistos”; “comer com os olhos”; “não pregar o olho”; “ver com bons olhos”; “abra o olho”. Enfim, é como se o *olhar* estivesse, de alguma maneira, atrelado à linguagem verbal.

Também é possível perceber como são freqüentes as relações de sinestesia do *olhar* com os outros sentidos. Segundo observa Roland Barthes, (1990, 278) “como espaço de significância o olhar provoca uma sinestesia, (...) todos os sentidos podem, pois, ‘olhar’, e inversamente, o olhar pode sentir, escutar, tocar etc.” Não raras, são as vezes que ouvimos construções como: “veja que fragrância suave” quando, na verdade, pretende-se que o outro aspire aquilo que lhe é

apresentado – *visão* e *olfato* – assim como “olha que delícia” quando se sugere que o outro prove algo – *visão* e *paladar* – e, não só para o cego que tem no tato o olhar, também é comum que se estabeleça a relação – *visão* e *tato* – “olha que tecido macio”. E, ainda dentro da questão da sinestesia, não podemos deixar de mencionar uma belíssima passagem do Livro do desassossego, de Fernando Pessoa, na qual há forte relação do olhar com a memória. “O *olfato* é uma *vista* estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente. (...) De uma padaria sai um cheiro a pão (...) e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante(...)” (1999, p. 263, grifo nosso)

Mas, das muitas relações sinestésicas, a da visão com o paladar é a que tem se revelado cada vez mais estreita. Ao fazer uma leitura de textos de Clarice Lispector, Regina Pontieri fala na “reversibilidade” entre esses dois sentidos: “ato de comer com os olhos e olhar com a boca” (PONTIERI, 1999, p. 21), uma vez que bastantes textos de Clarice exploram essa conjunção. O conto “O jantar,” presente em **Laços de família**, constitui um exemplo interessante dessa relação entre *comer* e *ver*. No restaurante, há um verdadeiro jogo entre o personagem que come e aquele que observa, dando-nos, à vezes, a impressão de que essas duas ações estejam interligadas. “Continuei *comendo* e *olhando*.” ( LISPECTOR, 1998b, p.76, grifo nosso) e um pouco mais adiante: “Ele agora misturava a carne aos goles de vinho na grande *boca* e *os dentes* *postições* *mastigavam* *pesados* *enquanto eu o espreitava* em vão.” (LISPECTOR, 1998b, p.79, grifo nosso) Uma fulguração de olhos e bocas. Mas, para refletir sobre o ato de ver e comer há um texto singular: o conto “Olhar”, de Rubem Fonseca.

“Um olhar pode mudar a vida de um homem?” (FONSECA, 1994, p.633 ) Assim, começa esse conto que se oferece à poética do olhar e do paladar como um genuíno banquete.

Depois de uma forte crise de inanição, que trouxe como consequência visões<sup>35</sup> e desmaios, o protagonista da narrativa fonsequeana, um vegetariano convicto, vê sua vida se transformar. Seu médico o convida para jantar em um restaurante onde os peixes, vivos, eram escolhidos pelos clientes no aquário. Uma truta desperta sobremaneira sua atenção, ou melhor, o *olhar* da truta. “Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado.” (FONSECA, 1994, p. 673) Ele *comeu* a truta que o *olhava* e, a partir de então, rendeu-se aos prazeres da carne.

Depois de passar algum tempo experimentando os animais aquáticos, surge o interesse em comer animais da terra, desejo que se torna problemático. Aqueles, poderiam ficar à exposição dos olhares alheios a fim de que fossem escolhidos e comidos, estes, não. O ex-vegetariano percorre vários restaurantes da cidade à *caça* de animais aos quais pudesse *olhar, ser olhado* por eles e, então, comê-los. Experimenta um coelho sem o “olhar”, mas o sabor da carne é inexpressivo. “A um bicho sem cabeça falta algo muito importante, os olhos.” (FONSECA, 1994, P. 641) Decide, assim, preparar suas próprias refeições. Começa justamente pelo coelho. Um cozinheiro havia lhe ensinado como preparar um prato à base desse roedor – coelho à caçadora.

‘Obrigado por esse olhar espontâneo e cândido’, eu disse, sempre segurando o coelho pelas orelhas. *Coloquei os rostos, o meu e o do animal*, frente a frente, muito próximos. Li o olhar dele, um olhar de obscura curiosidade, de leve interesse, como se o que fosse acontecer não lhe importasse. Não era, pois, um olhar inquisitivo, de sondagem. Estão a me segurar pelas orelhas, é tudo que ele devia estar pensando.(FONSECA, 1994, p.642, 643, grifo nosso)

---

<sup>35</sup> Neste conto, podemos perceber mais uma interessante relação entre *ver* e *comer*. O personagem de “Olhar” toca em um ponto sagrado para a Igreja Católica – a questão dos santos e suas visões. Ele questiona se os santos jejuavam por que tinham visões ou se tinham visões justamente por que jejuavam?

Ao comentar sobre o olhar dos humanos e o tamanho da banheira, local usado para preparar o coelho, há indícios de que o próximo animal a ser *olhado* e *comido* será o homem. De vegetariano a antropófago. “E o olhar dos seres humanos? hum...aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior.” (FONSECA, 1994, p. 644) É curioso observar que, nesse “rito de passagem” de vegetariano a antropófago, há uma espécie de *gênesis invertida*. Na história da criação, primeiro dá-se *vida* ao animal habitante das águas, depois, ao animal habitante da Terra e, por último, ao homem. No conto, perde-se a vida o animal aquático, depois, o animal terrestre e, enfim, vestígios de que o próximo será o homem.

Emmanuel Lévinas, em **Entre nós: ensaios sobre a alteridade** faz algumas considerações acerca da relação olhar, rosto e morte e, apesar do filósofo fazer referência ao rosto do vivente humano, parece-nos um texto interessante para se pensar a relação “olhar e morte” no conto de Rubem Fonseca. Levinas vê no Rosto uma relação com a morte do Outro. O Rosto como lugar de vulnerabilidade, de extrema exposição. “Rosto como a própria mortalidade do outro homem.”(LEVINAS, 1997, p. 215) O Rosto, então, poderia se oferecer como uma metáfora do próximo, do Outro. “(...) a relação ao Rosto é, ao mesmo tempo, relação ao absolutamente fraco – ao que está absolutamente exposto, (...) há sempre *no Rosto de Outrem a morte* e, assim, de certa maneira, *incitação ao assassinato*.(...)” (LEVINAS, 1997, p. 144, grifo nosso)

No texto de Rubem Fonseca, é possível perceber essa relação do rosto com a morte. “(...) que prazer gustativo me seria propiciado se eu pudesse *ver os olhos dos coelhos antes de eles morrerem*.” (FONSECA, 1994, p. 641, grifo nosso). O Rosto (alguns insistem na terminologia “cara”. Cara ou Rosto, ambos possuem o *olhar*) dos viventes não-humanos também representam a vulnerabilidade. Ao olhar nos olhos dos animais que desejava comer, o personagem do conto via essa fraqueza exposta no *Rosto do próximo*. Uma fraqueza que incitava ao ato de comer o

Outro. “(...) o coelho sabia o que estava acontecendo, que estava à mercê de um ente poderoso, que não podia fugir e só lhe restava a resignação.” (FONSECA, 1994, p.643) Decerto, uma relação de olhar e poder.

O olhar, ao longo da história, foi considerado perigoso e, de certa forma, ligado à idéia de morte. Assim como Narciso houve muitas outras vítimas do olhar. Como não se lembrar também da crença popular em torno do “mau-olhado” que, ainda hoje, é motivo de temor entre muitas pessoas. O olhar que mata. Antônio Quinet comenta que já existiam referências ao “mau-olhado” há mais ou menos três mil anos antes de Cristo. E, a grande ironia de tudo isso, é justamente usar um olho como um amuleto para se proteger de um “mau-olhado”. Olho contra olho. “No Egito antigo, o uso no corpo, em casa e até nos sarcófagos, do *udjat* (amuleto em forma de olho) contra o mau-olhado, trazia boa saúde, proteção, conforto físico e bem-estar em geral aos egípcios.” (QUINET, 2002, p.274)

### **3.6: Um olhar teórico: um capítulo à parte**

Em um trabalho no qual se tem perseguido a questão da reversibilidade entre sujeito e objeto, também não se poderia deixar de mencionar um outro tipo de reversibilidade – texto teórico como *corpus* literário e texto literário como *corpus* teórico. E dentro de tal perspectiva, o conto “Olhar”, de Rubem Fonseca, ainda se oferece a uma outra possibilidade de leitura que não se limita apenas à relação entre ver e comer. Entre olhar e morte do Outro. A partir de um pequeno fragmento, que por si só renderia um interessante objeto de pesquisa, é possível refletir sobre um dos grandes questionamentos do pensamento contemporâneo, entretanto, para o momento, vamos nos limitar a uma breve referência, levando em conta a complexidade do

assunto para ser discutido na etapa final de nosso trabalho. Tem sido um traço recorrente na narrativa de Rubem Fonseca trazer para o espaço ficcional importantes questões teóricas. No conto “Olhar”, essa tendência se mantém quando se toca na “menina dos olhos” de alguns teóricos, sobretudo, multiculturalistas, que é a questão do cânone. Há, inclusive, uma possível definição para o que seria um texto “clássico” ou uma literatura canônica:

Sou um escritor que os professores de letras, *numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico*. Uma obra é considerada clássica por ter, através dos tempos, mantido a atenção ininterrupta dos leitores. (FONSECA, 1994, p. 633, grifo nosso)

Em alguns textos de Fonseca, há tanto refinamento na construção das questões, que eles nos dão a impressão de estarmos diante de textos teóricos. É o que acontece, por exemplo, no conto “Intestino grosso”. O enredo metalinguístico é trivial, no entanto, existem fragmentos que revelam reflexões caras aos teóricos como, por exemplo, o trecho seguinte que nos remete claramente ao leitor implícito, sobre o qual articula Wolfgang Iser em **O Ato da leitura** “Você escreve os seus livros para um *leitor imaginário*?” (FONSECA, 2001, p. 173, grifo nosso) Vejamos o que diz Iser: “Pensamos no papel do leitor, perceptível no texto.” (ISER, 1996, p. 78).

Nomes significativos do pensamento intelectual contemporâneo se dedicam ao estudo do discurso latino-americano. Vimos que Ricardo Piglia (2001) se pergunta sobre quais poderiam ser os valores da literatura, pensados a partir de Buenos Aires e não da Europa. Na ficção de Rubem Fonseca, também é possível se deparar com questionamentos semelhantes. Enfim, com o fazer literário latino-americano. “Existe uma literatura latino-americana?” (FONSECA, 2001, p.173 ). O teórico, Roland Barthes, afirma em **O rumor da língua** que leitura é sinônimo de produção, ou seja, ela desperta o interesse pela escritura: “ (...) a leitura é condutora do Desejo de escrever.”( BARTHES, 1988, p. 50). Ora, em outras palavras, não seria exatamente isso que temos neste

fragmento da ficção fonsequena? O ato da leitura como um “condutor” do ato da escritura? “E quanto a mim, o que me levou a tornar-me um escritor? Acho que a resposta é uma só: eu gostava tanto de ler que naturalmente passei a escrever.” (FONSECA, 1997, p. 63)

Barthes ainda comenta, ao discutir a questão da “morte do autor”, acerca do desejo, sobretudo, da Crítica em querer justificar a obra pelo seu autor empírico. “Encontrado o Autor, o texto está explicado.” (BARTHES, 1988, p. 69) Em **Diário de um fescenino**, entre as muitas questões teorizadas e/ou ficcionalizadas, também nos é possível encontrar uma referência à “morte do autor”, como deixa entrever o fragmento que se segue: “Não tenho mote. Está nos seus livros. Nada tenho a ver com as coisas que são ditas nos meus livros.” (FONSECA, 2003, P. 70). Alguns estudiosos se limitam a dizer que se trata apenas de metalinguagem. Não duvidamos disso em momento algum. Para nós também é evidente que Rubem Fonseca tem no recurso metalinguístico um forte aliado. Porém, não é só isso. Também nos parece óbvio que, na narrativa fonsequena, a metalinguagem seria um recurso discursivo para ficcionalizar a teoria. Portanto, falar tão-só em metalinguagem, não nos parece suficiente.

Decerto, não há como negar que, em muitos momentos, trata-se de um *olhar teórico* na ficção. A ficção como *locus* de questionamento. Nos capítulos precedentes questionávamos os “limites fronteiriços”. E, como se pode perceber, acabamos voltando à questão do limite. Quais seriam, de fato, os limites entre texto teórico e texto ficcional? Quais seriam os limites entre metalinguagem e ficção teórica? Como classificar a narrativa de Rubem Fonseca? Em autores como Ítalo Calvino, Umberto Eco, Roland Barthes e Jacques Derrida teoria e ficção também, às vezes, confundem-se. Antoine Compagnon (2003) afirma não ver diferença entre um ensaio de teoria literária e uma ficção de Borges. “Ciência-ficção”. Mas essa é uma questão grande e, para o momento, não nos compete ir além. Nosso *olhar descansa* aqui.

## CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a fazer uso do *olhar* como um meio de reflexão, decerto, não imaginávamos o poder de semelhante instrumento. Por isso, a caminho do *fim*, fica-nos a sensação de que ainda poderíamos direccionar nosso olhar a muitas outras questões. Ao trazermos para este trabalho, questionamentos caros à Literatura, à Filosofia, às Artes, enfim, ao pensamento intelectual contemporâneo, acabamos por também refletir sobre fragilidade e/ou complexidade conceituais. Muitas vezes, corroboradas pelo caráter polissêmico de certas palavras. Portanto, não resistimos à tentação de também nos referirmos à polissemia presente na palavra *conclusão*.

Como idéia de finitude, ela encerra um sentido, deveras, lúgubre. Sobretudo quando consideramos os versos de Fernando Pessoa: “Não me venham com conclusões, a única conclusão é morrer.” Nossa pesquisa foi, em não raros momentos, pontuada por reflexões que, de uma maneira ou de outra, estiveram ligadas à idéia de *fim*. Portanto, também recuperarmos esse sentido soturno de *conclusão*, não nos parece algo inoportuno. Basta que pensemos nos cubos pretos da arte minimalista. Basta que pensemos em *Die*, por exemplo.

No entanto, *conclusão* também pode significar *arremate*. E, é sob esta perspectiva semântica que devemos, a partir de agora, trabalhar. Afinal, caminhamos para o *fim* desta etapa de reflexões, logo, para o seu *ajuste*. Para o seu *arremate*. É provável que, no decorrer deste trabalho, por havermos desejado debruçar nosso olhar em muitas paragens, (o olhar incita multiplicidade) tenhamos dado a ele um aspecto de “mosaico” em certos momentos. Mas isso, de maneira alguma, deixa-nos, digamos, constrangidos. Quando falamos de “mosaico,” não estamos pensando em um sentido menor do termo, mas sim, no “mosaico” como uma forma fragmentária

de desenvolver o pensamento. Aliás, mais que um aspecto de “mosaico”, a marca deste trabalho é a “transdiscursividade”, uma vez que justaposto ao discurso literário está o discurso filosófico, o discurso psicanalítico, o discurso artístico. Enfim, esta é uma escrita que dialoga.

Procuramos não perder de vista nosso questionamento maior: pensarmos sobre nossa condição de seres viventes a partir do olhar do Outro. Independentemente da forma que ele tenha assumido: humana ou não-humana. Olhar e alteridade – alteridade do objeto, alteridade do animal, alteridade feminina. O Outro como aquele que incita uma reflexão sobre nós mesmos. Mas também fizemos uso do Outro para pensar o Outro, uma espécie de metalinguagem da alteridade. Essas questões, o tempo todo, mantiveram-se visíveis.

Refletimos acerca da alteridade do objeto, ao retomarmos os pressupostos postulados por Georges Didi-Huberman em **O que vemos, o que nos olha**. Quando pensamos na desconstrução como uma possibilidade de abertura de caminho, como uma outra alternativa de passagem, podemos dizer que a leitura de Didi-Huberman é desconstrutiva em muitos aspectos. Ao revelar que a arte minimalista falhou no seu propósito de eliminar dos objetos “específicos” indícios relacionais, assim como, ao questionar o conceito cultural de “aura”, o filósofo mostra-nos um outro caminho. Uma outra possibilidade de abriremos nosso *olhar* a acontecimentos mínimos, por exemplo.

Podemos nos sentir olhados pelos objetos. Podemos nos sentir olhados pelos cubos negros com dimensões humanas. E, nesta dialética de olhares, nosso ver inquieta-se porque há um investimento da memória e do futuro. Há uma imagem dialética. Seja diante do *olhar* das caixas vazias ou dos túmulos, o homem se inquieta porque pensa na transitoriedade da vida. Quiçá pense sobre o antigo axioma bíblico – “do pó viestes, ao pó voltarás.”

Didi-Huberman não se tornou conhecido por ser um pensador da desconstrução, mas, ainda assim, possibilitou-nos leituras reveladoras e desconstrutivas. O que dizer, então, de Jacques Derrida? **O animal que logo sou** permitiu que refletíssemos amplamente a respeito do olhar e seu elo com a alteridade. Alteridade animal. Sem dúvidas, uma reveladora abertura de caminhos. Por que não pensarmos na “reação” como uma possibilidade de “resposta” do animal? Não só do animal não-humano, mas também do animal humano. Às vezes, à espera de muitas respostas, nós as ignoramos quando elas vêm sob forma de reação. Por que não pensarmos no vivente não-humano como nosso próximo? No dia-a-dia, parece haver uma campanha implícita para fazer com que o homem se esqueça de que pertence à categoria do Animal, logo, a insistência em usar “Animal” exclusivamente para classificar não-humanos e, com isso, poder justificar as muitas atrocidades cometidas contra esses viventes. E, quando se usa “animal” para humanos, é sob um campo semântico depreciativo. Pensar nossa condição de viventes humanos, a partir de viventes não-humanos é reconhecer nossa fragilidade como animais que somos. O que poderia ser *próprio* do homem e/ou do “animal”? A finitude é *própria* de ambos. A morte faz do animal não-humano um *próximo* do animal humano.

Vimos que textos de Clarice Lispector e telas de Remédios Varo, duas mulheres latino-americanas: aquela, de adoção; esta, de nascimento, podem se configurar como verdadeiros Bestiários da contemporaneidade. A figura do animal não-humano é trazida à cena com recorrência. Mas não como um mero figurante ou como aquele que foi nomeado pelo homem, logo, deverá estar subordinado a ele. Nas produções dessas duas mulheres, o animal é protagonista. Ele é considerado como um próximo do homem. Próximo no sentido maior do termo.

Também debruçamos nosso olhar sobre a alteridade feminina. Aliás, trabalhar com textos

de Clarice Lispector e telas de Remédios Varo é estar em permanente diálogo com essa via da alteridade. São dois nomes significativos no que tange a essa questão, portanto, seria inevitável não olharmos também nessa direção. Um ponto, em especial, despertou-nos: tanto nos textos de Clarice quanto nas telas de Remédios, não parece haver uma preocupação com o discurso de gênero: mulher *versus* homem. Mas sim, um discurso de mulher. Mulher como um vivente humano e que tem questionamentos, dúvidas, reflexões e diferenças que fazem parte de qualquer ser humano. Essa questão mereceria um olhar mais minucioso, porém, como não nos propusemos a investigar a alteridade feminina, mas sim, a *vê-la* como mais uma das formas de *olhar e alteridade*, nossos questionamentos não se aprofundaram. Fica como uma promessa para trabalhos breves.

A partir do instante que o Outro se apresenta diante do Sujeito, seja lá que forma ele assuma: vivente humano, vivente não-humano, cubo negro, gato, caixa vazia. Enfim, provoca uma cisão no “eu” e o ato de ver transforma-se, de fato, em uma “operação fendida”. Questionamos no início de nossas reflexões quem poderia ser sujeito ou objeto? Mas não acreditamos na relevância de resposta a tal pergunta. Aliás, acreditamos que dentro da nossa proposta de trabalho não seria possível respondê-la. Diante da possibilidade de mobilidade, não há como se fixar em categorias binárias como: sujeito e objeto; feminino e masculino; humano e não-humano; óbvio e obtuso; teoria e prática. Elas podem se revelar insuficientes. Sobretudo quando se trabalha com Clarice Lispector e Remédios Varo. A sombra pode assumir o lugar do sujeito, o cão pode ensinar ao professor e o cego pode fazer com que uma mulher passe a enxergar.

Nos momentos finais, além de fazermos uma citação, também fazemos uma espécie de *apropriação*, procedimentos pouco convencionais para um texto conclusivo, no entanto, a nós,

parece-nos que está é a hora de lançarmos mão, digamos, dessas duas “contravenções acadêmicas” – a primeira, trata-se do termo “des-conclusão”. M<sup>a</sup> Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro em **Oswald de Andrade: um teatro por-fazer**, usa-o para se referir ao terceiro ato da peça **O rei da vela**, de Oswald de Andrade. Quando(1997) se esperava pelo fechamento da “trama”, pela conclusão, simplesmente, não houve. Ela não aconteceu. Portanto, o que era para ser uma conclusão acabou-se configurando numa espécie de “des-conclusão”. Talvez, nossa conclusão deva se aproximar mais de uma “des-conclusão”, porque as reflexões que trouxemos para o presente trabalho, estão longe de serem concluídas. Ou melhor. Talvez fosse mais apropriado dizer uma espécie de “até breve”. Afinal, uma das características também do pensamento contemporâneo é lidar com o “inacabado”, com o “não-concluído”, com o que está em permanente processo de construção.

A segunda, diz respeito ao ensaio “O olhar iluminista”, de Sérgio Paulo Rouanet (2003, p. 134, grifo nosso): “O que aconteceria se mudássemos de perspectiva, tomando como referência não o sujeito, mas a *intersubjetividade*, não o olhar do sujeito, mas *um olhar interativo, plural*, obtido pelo entrelaçamento de *olhares interdependentes*?” A conclusão, talvez não seja mesmo o espaço para as citações, porém, não há como fechar os olhos a semelhantes palavras. Elas são a síntese perfeita para as reflexões tecidas no decorrer deste trabalho. Acreditamos que com a reversibilidade não há um olhar unilateral, logo, onde estará o sujeito? Onde estará o objeto? Enfim, acreditamos que a reversibilidade faz do olhar, de fato, uma rua de mão dupla. Faz da experiência de ver, uma experiência dialética. A ordem é dialetizar. Hoje e sempre: esta; sim, uma *conclusão* acabada.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova cultural, 2000.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas-SP: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio crítico**. Trad. Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: **A modernidade e os modernos**. Trad. Heidrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Contos fantásticos do séc. XIX**. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 31-63.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva...[et al.] 11. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CYRANKA, Lúcia Furtado de Mendonça e SOUZA, Vânia Pinheiro de. **Orientação para normatização de trabalhos acadêmicos**. 7. ed. rev. aum. Juiz de Fora: EDUFJF, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COURTOISIE, Rafael. Vida de cachorro. In: PEREIRA, Maria Antonieta e SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Palavras ao Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DALI, Salvador. **Sonho**. 1931. 1 original de arte. Disponível em: [www.osalvador dali.hpg.ig.com.br/sonho.html](http://www.osalvador dali.hpg.ig.com.br/sonho.html). Acesso em: 07 mar. 2004.

\_\_\_\_\_. **Sonho provocado pelo vôo de uma abelha em torno de uma romã, um segundo antes de acordar**. 1944. 1 original de arte. Disponível em: [www.moderna.com.br/moderna/arte/dali/galeria/abelha](http://www.moderna.com.br/moderna/arte/dali/galeria/abelha). Acesso em: 07 mar. 2004.

DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas-SP: Papirus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

FONSECA, Rubem. **Diário de um fescenino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Intestino grosso. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. Olhar. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONTANA, Lavínia. Retrato da família Gozzadini. 1584. In: **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: **Obras completas**, tomo III. Trad. Luis Lopez – Ballesteros de Torre. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: **Os pensadores**. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril cultural, 1978. p. 129-194.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: - **Pós-modernismo**. São Paulo: Ática, 1995.

KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro**: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. 2000. 131 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – USP, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/851/tde-03122001-100220/publico/tde.pdf>>. Acesso em: 18 jan.2004.

KOSUTCH, Joseph. Box/cube/Empty/Clear/Glass. 1965. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

LACAN, Jacques. A tópica do imaginário. In: - **O seminário**: os escritos técnicos de Freud. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1986.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 206-242.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a  
\_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b

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

MAGALHÃES, R. Júnior. **Dicionário brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos**. Rio de Janeiro: Documentária, 1974.

MELLO, Leonel Itaussu e COSTA, Luís César. A cultura medieval. In: **História antiga e medieval**. São Paulo: Scipione, 1993. p.309-313.

MONTAIGNE, Michel. Apologia de Raymond Sebond. In: - **Os pensadores**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000. v. 1

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORRIS, Robert. Sem título. 1965. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niterói: EdUFF, 1999.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Trad. Heitor Ferreira. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.  
\_\_\_\_\_. A construção In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.167-182.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 327-346

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.  
\_\_\_\_\_. **Os melhores poemas de Fernando Pessoa**. (org.) Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 1988.  
\_\_\_\_\_. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PLATÃO. **A república**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova cultural, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.  
\_\_\_\_\_. Una propuesta para el nuevo milenio. In: **Margens**. N.2, outubro 2001.

POLLOCK, Jackson. **One**. 1950. Disponível em:  
<[http://www.moma.org/collection/depsts/paint\\_sculpt/blowups/paint-sculpt\\_019.html](http://www.moma.org/collection/depsts/paint_sculpt/blowups/paint-sculpt_019.html)> Acesso em: 07 mar.2004.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 1999.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. **Oswald de Andrade: um teatro por-fazer**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. **O olho e o discurso: uma leitura de Rubem Fonseca**. 2000. 79 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) –ICHL/UFJF, Juiz de Fora, 2000.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. In: **Revista Iberoamericana** V. LXII, N. 176-177, Julio-Diciembre, 1996. p. 733-744.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 125-148

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Latidos da ficção. In: PEREIRA, Maria Antonieta e SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Palavras ao Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.  
\_\_\_\_\_. Olhar olhado. In: PEREIRA, Maria Antonieta e SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Palavras ao Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1998.  
\_\_\_\_\_. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.  
\_\_\_\_\_. O olhar. In: **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 326-384.

SHEKHOVTSOV, Sergey. **Cinema**. 2004. 1 escultura. 26ª Bienal de Artes – São Paulo

SINGER, Peter. Fazenda modelo. **CULT**. São Paulo, n.86, p. 8-11, novembro, 2004.

SILVA, José Maria da e SILVEIRA, Emerson Sena da. **Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas**. Juiz de Fora: Templo, 2004.

SMITH, Tony. Die. 1962. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

VARO, Remédios. **A despedida**. 1958. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Criação dos pássaros**. 1957. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Encontro**.1959a. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Encontro**.1959b. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Fenômeno**. 1962. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Fenômeno da gravidade**. 1963. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Flores da morte**. 1956. Disponível: em <<http://www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Mimetismo**. 1960. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Mulher saindo do psicanalista**. 1960. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Nascer de novo**. 1960. Disponível: em <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **O encontro**. 1962. Disponível em: <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **O visitante**. 1958. Disponível em: <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

\_\_\_\_\_. **Papinha estelar**. 1958. Disponível em: <<http://www.honmex.com.Eros/varo/gallery.html>> Acesso em: 18 jan.2004.

WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. **Textos sobre textos: um estudo de metalinguagem**. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WUSTHOF, Roberto. Encarando a morte. **Veja**. São Paulo, ano 38, p. 84-89, 16 fev.2005.





# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)