

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SIMONE DAMASCENO GUARDALUPE

**ENTRE ILUSÕES E REVELAÇÕES:
A POÉTICA DO OLHAR EM CAIO FERNANDO ABREU**

Rio Grande,
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SIMONE DAMASCENO GUARDALUPE

**ENTRE ILUSÕES E REVELAÇÕES:
A POÉTICA DO OLHAR EM CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mairim Linck Piva.

Data de defesa: 14 de março 2016

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande

2016

Neste zero grau de Libra, queria pedir a isso que chamamos Deus um olho bom sobre o planeta Terra, [...]. Um olho quente sobre o mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic; um olho generoso para a noiva radiosa mais acima. Eu queria hoje o olho bom de Deus derramado sobre as loiras oxigenadas, falsíssimas, o olho cúmplice de Deus sobre as joias douradas, as cores vibrantes. O olho piedoso de Deus para esses casais que, aos fins de semana, comem pizza com fanta e guaraná pelos restaurantes, e mal se olham [...].

Deus, põe teu olho amoroso sobre todos os que já tiveram um amor sem nojo nem medo, e de alguma forma insana esperam a volta dele: que os telefones toquem, que as cartas finalmente cheguem. Derrama teu olho amável sobre as criancinhas demônias criadas em edifícios, brincando aos berros em playgrounds de cimento. Ilumina o cotidiano dos funcionários públicos ou daqueles que, como funcionários públicos, cruzam-se em corredores sem ao menos se verem — nesses lugares onde um outro ser humano vai-se tornando aos poucos tão humano quanto uma mesa.

Passeia teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV. Olha bem pelo rapaz que, absolutamente só, dez vezes repete Moon over Bourbon Street, na voz de Sting, e chora. [...]. Olha também pela multidão sob a marquise do Mappin, enquanto cai a chuva de granizo, pelo motorista de táxi que confessa não ter mais esperança alguma. Cuida do pintor que queria pintar, mas gasta seu talento pelas redações, pelas agências publicitárias, e joga tua luz no caminho dos escritores que precisam vender barato seu texto — olha por todos aqueles que queriam ser outra coisa qualquer que não a que são, e viver outra vida que não a que vivem. [...]

Sobre as antas poderosas, ávidas de matar o sonho alheio. Não. Derrama sobre elas teu olhar mais impiedoso, Deus, e afia tua espada [...]. Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse Zero Grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada.

Caio Fernando Abreu

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus, que me deu força para chegar até aqui, pois sem ele nenhuma dessas linhas teria sido escrita.

Aos meus pais, Julieta e Dorvalino, agradeço pelo carinho, pelo apoio e dedicação incondicionais.

À minha orientadora, professora dra. Mairim Linck Piva, agradeço por ter acreditado em mim, por ter sido uma grande incentivadora para que eu chegasse até aqui e por ser uma pessoa especial, que irradia luz e entusiasmo aos seus alunos. Mais que uma orientadora, tive uma amiga e um exemplo de profissional e de caráter, que me influencia e faz com que me esforce para ser uma profissional cada dia melhor.

Aos demais professores, que, de alguma forma, contribuíram para que eu esteja aqui, também agradeço imensamente.

Às minhas colegas e amigas, Márcia Veras, Daiane Glaeser, Fernanda Johannsen, Valéria Roldão e Cibele Collares, agradeço pelas palavras de incentivo, pelos momentos de angústia e de alegrias divididos nesses dois anos.

Por fim, agradeço à FAPERGS, pela bolsa de estudos que permitiu dedicar-me exclusivamente aos estudos, nesses dois anos de pesquisa.

Resumo

Caio Fernando Abreu, através de seus textos literários, mostra-se um escritor bastante crítico em relação à sociedade, ao comportamento do homem e sua condição diante de um mundo fragmentado e mecanizado. O escritor sul-rio-grandense utiliza-se de um universo simbólico para recriar a sociedade em sua produção literária, por isso, como principal contribuição teórica para este trabalho, temos os estudos sobre imaginário realizados pelo pesquisador francês Gilbert Durand. Desse modo, um dos objetivos desta pesquisa é verificar como se estabelece a relação entre obra, sociedade e imaginário a partir da análise da imagem do olhar presente nos contos do escritor. O olhar define-se como uma ação que transcende o sentido da visão, afetando o indivíduo, não se tratando uma atividade passiva, mas de atenção e de reflexão. Nesse sentido, o olhar é fonte de estudo em várias áreas do conhecimento e também está presente no imaginário. Diversas definições sobre o olhar convergem para a análise da obra de Caio Fernando Abreu, colaborando para desvelar o modo como seus personagens revelam-se e são revelados através da experiência perceptiva, como estes são afetados pela imagem do olhar do outro ou pelo olhar a si próprio. Além disso, o “olhar revelador” presente nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho aponta questões sobre o homem como o egoísmo, a solidão, a efemeridade das relações e o consumismo.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; olhar; imaginário; sociedade.

Abstract

Caio Fernando Abreu, through his literary texts, is a very critic writer in relation to the society, to man's behavior and to his condition facing the fragmented and mechanized world. The southern writer used a symbolic universe to recreate the society in his literary production, so, as the main theoretical contribution to this work, we have the studies about Imaginary accomplished by the French researcher Gilbert Durand. In this way, one of the goals of this research is to verify how it is established the relation among work, society and imaginary from the analysis of the image of the look present in the writer's short stories. The look is defined as an action that transcends the sense of vision, affecting the individual, not being a passive activity, but of attention and of reflection. In this way, the look is a source of study in many areas of knowledge and it is also present in the imaginary. Several definitions about the look converge to the analysis of the work of Caio Fernando Abreu, helping to unveil the way how his characters reveal themselves and are revealed through the perspective experience, how they are affected by the look image of the other or by the look to the self. In addition, the "revealer look" presents in the short stories of the *corpus* of this work points to questions about man, like the selfishness, the loneliness, the ephemerality in the relations and the consumerism.

Keywords: Caio Fernando Abreu; look; imaginary; society.

SUMÁRIO

O primeiro olhar.....	8
1. Caio F. – um olhar poético sobre a vida.....	12
2. Por uma poética do olhar.....	20
2.1 O olhar: das trevas à luz no imaginário.....	20
2.2 Múltiplos olhares.....	34
3. O olhar nos contos	48
3.1. Um olhar solitário entre fotografias e retratos	48
3.2. Um olhar fotográfico sobre Guanxuma.....	63
3.3. O olhar e o outro: o amor e a des-ilusão.....	72
3.4. Olhar e consciência em “Corujas”	86
3.5. Olhar e revelar em “Zoológico <i>Blues</i> ”	90
3.6. Olhar, julgar e remediar.....	94
3.7. O estilhaço dos olhos.....	98
Entre ilusões e revelações.....	105
Referências bibliográficas.....	112

O primeiro olhar

Os estudos sobre o imaginário constituem-se como uma área que engloba diversos ramos do saber, como a antropologia, a psicanálise, a filosofia, a crítica literária e a sociologia. Ao levar isso em consideração, podemos estabelecer a relação entre imaginário, literatura e sociedade, associando os acontecimentos ocorridos em uma determinada época e as inter-relações estabelecidas no âmbito cultural e social como, por exemplo, o regime militar brasileiro e as imagens produzidas na literatura de determinados autores que vivenciaram esse período.

Gilbert Durand, um dos principais estudiosos do imaginário, propõe que as imagens se inserem em um trajeto antropológico que vai do nível biológico ao cultural. O filósofo também define os conceitos de mitocrítica e mitoanálise: a primeira constitui-se no estudo das obras de um determinado autor, a fim de descobrir temas redundantes. Já a mitoanálise evidencia mitos dominantes, referentes a uma determinada época. Desse modo, propomos um estudo da obra do escritor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu, baseado na teoria do imaginário, nas linhas propostas por Gilbert Durand, uma vez que visamos investigar a recorrência de uma imagem – o olhar – na literatura desse escritor. Além disso, buscamos relacionar tal imagem, recorrente na obra, com o contexto de sua produção, pois a escrita de Caio F.¹ absorveu muito do que o escritor e a sociedade de seu tempo vivenciaram: o desenvolvimento urbano, o movimento *hippie*, a ditadura militar, o desenvolvimento tecnológico e a globalização.

A questão do olhar evidencia-se em alguns dos textos do escritor citado, promovendo, através da perspectiva simbólica, um desvelamento das aparências e das ilusões da vida moderna e das atitudes dos seres humanos representados. Portanto, podemos apontar como um dos objetivos deste trabalho a análise de como o processo de olhar/revelar constitui-se na produção literária de Caio Fernando Abreu.

A visão está associada à luz, à vida e ao saber, mas também ao engano, à exterioridade e à cegueira ou ao que está invisível aos olhos humanos. Além disso, a visão está ainda relacionada ao olhar para si, para a interioridade. Sendo assim, justifica-se verificarmos como se estabelecem essas questões entre o visível e o invisível, entre o

¹ Caio Fernando Abreu assinava Caio F., expressão também consagrada pela fortuna crítica; por isso, este trabalho também se utilizará dessa designação, ao evocar o nome do escritor.

real e o aparente e como elas são associadas ao que os narradores dos textos expressam, em relação ao ser humano e às relações na sociedade contemporânea².

O olhar, a visão e a cegueira são temas recorrentes na literatura e nas demais formas de artes. Tais temas também estão presentes no imaginário, através de mitos. Ao longo da história da humanidade, vários pensadores refletiram sobre o olhar, a visão e a cegueira, relacionando-os com as ações do ser humano e com a constituição de seu caráter e pensamento. Nesse sentido, torna-se interessante apontarmos como o olhar é estudado em três áreas do pensamento, que complementam e podem ser associados ao estudo do imaginário.

Gilbert Durand considera que o imaginário é o fruto das interações sociais, psicológicas, biológicas e culturais do ser humano. Sendo assim, para a análise das questões adjacentes ao olhar, contribuirão alguns estudos que compõem a filosofia, a psicanálise e a sociologia, na esteira de pensadores como Platão, Maurice de Merleau-Ponty, Antonio Quinet, Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis.

Ao apontar vários conceitos acerca do olhar, em diferentes áreas do conhecimento, observamos que estes se relacionam com o imaginário, pois o olhar é símbolo do conhecimento e da percepção intelectual, enquanto a cegueira pode estar relacionada à falta de conhecimento ou de sensibilidade, mas também aos sentimentos mais nobres.

Nos contos de Caio Fernando Abreu utilizados para o trabalho aqui apresentado, o olhar aparece como uma operação de revelação do ser humano, dos estados interiores das personagens e da relação homem e sociedade. Há, nessa operação do olhar, uma busca pela transcendência das incapacidades e das ilusões que cercam as personagens dos contos, o que associamos aos símbolos espetaculares que Gilbert Durand conceitua em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* ou com o mito da caverna, de Platão, ou mesmo com alguns conceitos que Quinet e que Bauman e Donskis apresentam, relativos à imagem e à visão na sociedade contemporânea.

² Neste trabalho, o termo contemporâneo designará a sociedade do século XXI. O trabalho de Caio Fernando Abreu sobre o homem, as relações e a sociedade, em sua literatura, foi produzido em uma época em que muitas características do século XXI estavam se consolidando, como a fragmentação do indivíduo em relação ao tempo e ao espaço (o que podemos relacionar ao homem pós-moderno), as relações efêmeras e associadas ao esvaziamento do sujeito em uma cultura de consumo bem como o caos urbano, a mídia e a necessidade de se expor e de ser admirado pelo outro em meios de comunicação/midiáticos/sociais. Se Caio F. é um “fotógrafo de seu tempo”, como bem mencionou em uma entrevista, podemos dizer que essa fotografia mostra imagens ainda familiares para o homem, mesmo depois de duas décadas de seu falecimento.

Sendo assim, o presente trabalho de dissertação é dividido em três capítulos: O primeiro, intitulado “Caio F. – um olhar poético sobre a vida”, objetiva apresentar como a crítica trata a produção literária do escritor. Textos jornalísticos, entrevistas do escritor e trabalhos acadêmicos serão mencionados no capítulo inicial, com o intuito de mostrar como é percebida a obra de Caio Fernando Abreu e como esta reflete a sociedade contemporânea, pelo viés da relação olhar/sociedade presente na produção literária do escritor.

O segundo capítulo concentra o estudo sobre a teoria do imaginário e sobre o olhar. Primeiramente, no subcapítulo, intitulado “O olhar: das trevas à luz no imaginário”, serão abordadas questões teóricas relativas ao Imaginário, tendo como base a teoria do filósofo Gilbert Durand. O capítulo apresentará ainda a relação entre olhar, mitologia e imaginário.

O subcapítulo “Múltiplos olhares” refere-se ao estudo teórico relativo ao olhar e à relação com a imagem na sociedade. Nessa etapa do trabalho, primeiramente, temos os estudos sobre o olhar, em três diferentes áreas: a filosofia, tendo como base a teoria de Merleau-Ponty; a psicanálise, utilizando o estudo sobre o olhar, realizado por Quinet; a sociologia, utilizando o conceito de cegueira moral de Bauman e Donskis. Tais etapas são necessárias e complementares ao principal meio de análise dos contos – o Imaginário, baseado na Crítica do Imaginário, de Gilbert Durand, e na relação entre olhar e mitologia.

O terceiro capítulo, intitulado “O olhar nos contos”, consiste na análise de como o “olhar” constitui-se na narrativa de Caio Fernando Abreu, sobre a perspectiva do imaginário. O *corpus* selecionado³ para o trabalho ora apresentado abrange treze contos: “Corujas”, “Os cavalos brancos de Napoleão”, “O coração de Alzira”, “Fotografia”, pertencente à obra *Inventário do ir-remediável*, (1995) “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “Retratos”, da obra *O ovo apunhalado* (1995),⁴ “Zoológico Blues”, de *Pedras de Calcutá* (1977), “Fotografias” e “Natureza viva” de *Morangos mofados* (1982), e “O príncipe Sapo”, “Introdução ao Passo da

³ Os contos que pertencem ao corpus de análise desta dissertação foram atualizados quanto à ortografia vigente.

⁴ Os livros *Inventário do ir-remediável* (1975) e *O ovo apunhalado* (1982) foram reeditados e relançados em 1995 pelo escritor Caio Fernando Abreu. A primeira versão de ambos pode ser encontrada também na coletânea *Caio 3D*, de 2005. Para esta dissertação, optou-se pela utilização das reedições dos livros. Contudo, para a análise do conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, é relevante considerarmos a primeira versão, a qual apresenta uma variação do termo que designa as personagens “mutantes”, dessa narrativa.

Guanxuma” e “Anotações sobre um amor urbano”, de *Ovelhas negras* (1995), e “Porta-retratos”, de *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito* (2000).

Por fim, na seção intitulada “Entre ilusões e revelações”, encontra-se uma revisão de como o olhar é apresentado nos contos analisados e de como o estudo do imaginário contribuiu para o entendimento das relações entre escritor, obra e sociedade. Além disso, apontaremos como os estudos sobre o olhar, em diversos ramos do saber, complementam as investigações apresentadas nesta dissertação, em relação à poética do olhar na literatura de Caio Fernando Abreu.

1. Caio F. – um olhar poético sobre a vida

A obra de Caio Fernando Abreu pode ser associada ao que o autor e a sociedade de sua época vivenciaram. São inúmeros os trabalhos que relacionam a vida e a obra de Caio F. e o próprio escritor, em entrevistas, se diz um fotógrafo de seu tempo, conforme observamos na passagem:

Penso no escritor sempre como fotógrafo de seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. [...] Por outro lado, sinto-me extremamente comprometido com as coisas que minha geração conheceu. Vivi os anos 50, o existencialismo, o movimento *beatnik*. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento *hippie*, profunda e sonhadoramente. (ABREU, 1996, p.2).

Ao fazer uma fotografia ou uma biografia de sua geração, o escritor referenciou, em seus textos, temas de uma sociedade que estava em transformações sociais, culturais e políticas, como o desenvolvimento urbano e tecnológico, a ditadura militar, no Brasil e nas Américas, a contracultura, a redemocratização do Brasil, a globalização. Tais transformações, que influenciaram o estilo de vida da geração de Caio F., ainda influenciam, de certo modo, nossa sociedade e, a partir disso, percebemos que os temas presentes nos textos do escritor em foco tornam seus textos literários atuais e objeto de inúmeros estudos acadêmicos.

A obra de Caio F. apresenta um olhar poético sobre a vida, o seu olhar poético sobre o ser humano e suas angústias em relação ao futuro, a si mesmo, à sociedade, segundo observamos no trecho de uma entrevista:

Muitas vezes o que torna digna a vida de um homem é o fato de ele olhar para o céu e dizer: “Meu Deus, que coisa imensa...” E perguntar: “Por que eu estou aqui?” Toda forma de criação artística é uma maneira de procurar essas respostas. Nesse sentido, minha literatura busca um caminho cada vez mais “solar”, o caminho da clareza, da concisão, da beleza. É vaidoso dizer isso, porque acho que a poesia é a linguagem mais nobre, mas eu gostaria que meu trabalho se aproximasse da linguagem poética. (ABREU, 1996, p.2).

Caio Fernando Abreu apresenta, em sua obra, várias referências ao olhar, revelando, por meio dos narradores e das personagens de seus textos, os sentimentos e a interioridade desses sujeitos. Além disso, revela-se pela observação ou pela contemplação dos ambientes, das situações e dos indivíduos, aspectos referentes ao modo de vida e ao comportamento do ser humano, sejam nas relações interpessoais, de trabalho ou familiares.

A atividade de olhar não se restringe apenas aos personagens dos contos de Caio Fernando Abreu, mas contempla o próprio escritor. Na medida em que “retratava”

temas de sua geração, falando sobre as angústias e os desejos do homem, exercendo uma posição crítica em relação à sociedade e à política, o escritor também refletia e buscava meios de transcender o mundo que observava, a exemplo do que fizeram muitos de seus personagens. Para Piva (2001), Caio F. apresenta uma busca pela iluminação, pela superação de aspectos negativos da existência, e essa busca se torna mais evidente a partir dos anos de 1990, quando o escritor descobre sua enfermidade:

Se o olhar retrospectivo do autor reconhece a evolução do seu percurso literário e um amadurecimento para o tratamento de certos aspectos temáticos, reafirma, porém, a permanência de certos elementos ao longo de sua produção. Uma voz autoral não pode ser autoritária, nem o único condutor para as múltiplas leituras que um texto literário requer, considerando que a literatura, como os símbolos, são sempre polissignificativos. No entanto, esse posicionamento de Caio coaduna-se com a proposta de que, ao longo de sua produção, há fios que se entrelaçam, tramando, mesmo em meio às trevas e à dor, um caminho para que se possa atingir a iluminação, para que não se sucumba diante do terror do tempo que passa. (PIVA, 2001, p.285).

Gilda Neves Bittencourt, em sua obra *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, propõe quatro vertentes temáticas do conto, a partir da década de 1960, no Rio Grande do Sul. Das quatro vertentes, Caio Fernando Abreu é citado em três delas, levando-nos a inferir a universalidade e a pluralidade de temas desse escritor.

Na vertente de cunho social, obras como *O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá*, estão referenciadas como exemplos de literatura que expressou questões referentes ao capitalismo e à repressão militar. Na vertente existencial-intimista, Gilda Neves Bittencourt analisa contos do primeiro livro de Caio F., *Inventário do Irremediável*⁵ e cita alguns contos de *O ovo apunhalado*, apontando para a presença de temas como o medo, a solidão e a incomunicabilidade.

A última vertente na qual a pesquisadora cita o escritor como um de seus representantes é a memorialista ou da reminiscência infantil, referenciando os três contos “Corujas”, “Oásis” e “Recuerdos de Ypacaray”, pois, segundo ela, “os três contos de infância de Caio Fernando Abreu, ainda que evidenciem situações comuns, ao abordarem instantes de perdas e de transição, recebem tratamento literário diferente”. (1999, p.111).

Observando a presença das obras do escritor sul-rio-grandense em três das quatro vertentes propostas por Gilda Neves Bittencourt, constatamos a universalidade e o grande espectro de temas que compõem a produção literária de Caio F., bem como sua

⁵ Essa obra foi publicada em 1975, sob o título de *Inventário do Irremediável* e reeditada e republicada pelo escritor em 1995, sendo alterado o título para *Inventário do Ir-remediável*.

relevância dentro da literatura sul-rio-grandense contemporânea. Desse modo, uma das preocupações do escritor era a de olhar a vida e dela retirar elementos para a sua literatura, conforme bem afirmou o escritor, em uma entrevista:

Aí lembro de alguma coisa que meu terapeuta falou, certa vez. Ele me disse que os escritores são biógrafos da emoção. E se alguém daqui a uns 50 anos quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 90 pode encontrar algumas respostas, talvez, na literatura. Então eu quero biografar o humano do meu tempo. Se conseguir fazer isso de forma que enobreça o homem, vou me sentir feliz, sereno. (ABREU, 1996, p.2).

A pesquisa da fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu compreende inúmeros trabalhos que se referem a reportagens, artigos acadêmicos, ensaios, monografias, dissertações e teses de doutorado. Em uma pesquisa inicial, foram localizados cerca de trinta artigos, em jornais e revistas de cunho geral, que se referem tanto a entrevistas quanto a publicações acerca da obra de Caio F. e aproximadamente trezentos e quarenta trabalhos acadêmicos, provenientes do Banco de Teses da CAPES ou de periódicos de universidades⁶. Para esta dissertação, serão considerados somente textos referentes à temática do olhar, na obra de Caio Fernando Abreu. Mesmo que o olhar não seja o foco principal da maioria dos trabalhos, de alguma forma, as questões abordadas pelas produções acadêmicas se relacionam ao tema do olhar, seja por questões de alteridade, seja por questões de identidade ou ainda questões referentes a ideologias ou representações sociais.

O tema do olhar aparece em trabalhos como o ensaio “Olhar líquido”, em que Girvani Seitel e Luana Teixeira Porto comparam o conto “Creme de alface”, do escritor Caio Fernando Abreu, ao conto “O outro”, de Rubem Fonseca. Na análise comparativa proposta, o “olhar” está associado à alteridade e ao fato de as relações, na modernidade, serem pautadas pelo individualismo.

Na dissertação de José Humberto Torres Filho, intitulada *Eles têm asas e querem voar: a experiência urbana dos dragões de Caio Fernando Abreu*, a obra *Os dragões não conhecem o paraíso* é objeto de estudo. Defendida em 2001, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, a dissertação de Torres Filho tem como proposta o estudo da representação do homem urbano na referida obra. No primeiro capítulo, “Magnésio explodiu na claridade”, o autor apresenta a questão do olhar dos personagens sobre a cidade, o *flanêur*: “Mais que um olhar de viés que se volta para a cidade, os

⁶ A pesquisa acerca da fortuna crítica do escritor Caio Fernando Abreu parte de um trabalho desenvolvido desde 2012, junto ao projeto de pesquisa “Crítica e Imaginário na literatura sul-rio-grandense”. Entre 2014 e 2015, o levantamento realizado para este trabalho de dissertação soma-se ao projeto de pesquisa, mais de cem textos acadêmicos coletados, entre artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses.

personagens de Caio Fernando procuram um olhar que os olhe de volta". (TORRES FILHO, 2001, p.21).

Assim como na dissertação de Torres Filho, na de Danilo Maciel Machado, intitulada *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*, defendida em 2006, na Universidade Federal do Rio Grande, temos a análise da obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, traçando uma análise da construção do sujeito na contemporaneidade. As relações amorosas, nesse estudo, são associadas ao mito de Eros, marcado pelo desejo do objeto que está ausente. A análise apresentada por Danilo Machado é relevante, pois o mito de Eros está associado à questão do olhar e do desejo e, nesse sentido, aproximado às relações contemporâneas pautadas pelo consumismo e pela efemeridade.

O trabalho de dissertação defendido por Daniel Mattos de Araújo Lima, em 2007, para o mestrado em psicologia da Universidade Federal do Ceará, intitulado *Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu*, apresenta a questão da “experiência do olhar”, em relação ao espaço urbano e ao modo de vida contemporâneo, marcado pela cultura do consumo. Desse modo, o trabalho de Mattos Lima detém-se na questão da memória, da consciência e da interpretação da realidade em relação ao contexto histórico-cultural e individual-coletivo dos textos de Caio Fernando Abreu.

Segundo Mattos Lima, o narrador pós-moderno é marcado pela experiência de alteridade, afirmando-se através do olhar do outro. Ao analisar o conto “Bem ao longe de Marienbad”, o autor afirma ser através do olhar do outro que a personagem está à procura de si mesmo, de um sentido de estar no mundo:

A defesa dá-se através de um voltar para si narcísico, uma busca de prazer consigo mesmo, um “olhar para dentro” que torna a busca pelo outro uma busca de si mesmo, uma recusa premeditada de qualquer presença inoportuna de um estranho que venha a perturbar esse “deleite interno”. O estranhamento aqui parece ser também um estranhamento de si próprio na medida em que não encontra sentido nos lugares pelos quais transita e não se reconhece nos cenários que a cidade lhe dispõe. (MATTOS LIMA, 2007, p. 85).

A dissertação de Daniel Mattos Lima aproxima-se do presente trabalho, ao trazer questões relativas ao olhar do outro, afetando os sujeitos na literatura de Caio Fernando Abreu; porém, diferencia-se por não analisar o efeito e o que simboliza o olhar das personagens para si mesmo, para o outro ou para uma imagem reduplicada (seja pintura, fotografia ou o reflexo de sua face no espelho). Ademais, a proposta diferencia-se também por abordar apenas questões de espaço urbano e o estilo de vida contemporâneo pautado pelo consumismo pois, na obra de Caio F., também podemos pensar que os

indivíduos não são afetados apenas pelos ideais consumistas ou pelo caos urbano, mas por suas próprias características e atitudes negativas, como o egoísmo e a crueldade, observados em contos como “Corujas” e “Porta-retratos”.

Elisabete Borges Agra, em sua dissertação *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*, defendida em 2008, na Universidade Estadual da Paraíba, enfoca a forma como o indivíduo apreende as dissoluções de utopias e a elas reage, no que se refere à sociedade da segunda metade do século XX. Além disso, há uma reflexão sobre os desencontros entre as relações humanas, entre o indivíduo e a sociedade. Assim, as utopias, ou o desencantamento do ser humano frente à sociedade e a si mesmo, também se relacionam à questão do olhar que se pretende investigar, pois se a atividade do olhar contempla a reflexão além da visão, no mesmo sentido, o sujeito dos textos de Caio F. revela, através do olhar, o que está por detrás das aparências de “normalidade” ou de um “ideal” de vida, de relação ou de sociedade.

Na dissertação *Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*, defendida em 2008, na Universidade Federal Fluminense, Rodrigo da Costa Araújo detém-se em uma análise sobre o corpo, a escritura e a visualidade da obra abreuliana. Esse trabalho centra-se na análise do “olhar-câmera” e no como a obra do escritor sul-rio-grandense se aproxima da obra cinematográfica, pois o narrador dos contos toma o próprio olhar como objeto de narração, através da exploração da visualidade, do detalhamento das imagens.

Na dissertação *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*, de Milena Mulatti Magri, defendida em 2010, na Universidade de São Paulo, o olhar está associado a temas como o desencontro, a identidade e a experiência urbana. A pesquisadora organiza sua dissertação em quatro diferentes formas de manifestação da experiência do desencontro: 1) o desencontro como dificuldade de comunicação e de troca de experiências; 2) a constituição de diálogos desencontrados; 3) o desencontro entre presente e passado, na vivência do personagem, marcada por frustração ou trauma; e 4) o desencontro do personagem consigo mesmo.

O trabalho de Magri é um dos mais relevantes e mais próximos do que se pretende analisar nesta dissertação, no que se refere ao olhar, que é fonte de ilusões e de revelações nos indivíduos da obra de Caio F., principalmente a quarta forma de investigação proposta por Magri, “o desencontro consigo mesmo”. Isso porque, além de a pesquisadora analisar os contos – “Retratos” e “Fotografias” –, observamos que

imagem, identidade e olhar são questões correlatas na análise desses contos, como constatamos na seguinte passagem:

O desencontro em função de uma transformação será vivenciado, também, pelas protagonistas do conto “Fotografias”. Aqui também o processo de transformação das protagonistas ocorre em função de uma promessa, de uma perspectiva satisfatória para o futuro que não necessariamente será concretizada. Este dado faz com que as protagonistas sofram alterações em seus modos de ser e de pensar, agindo em desacordo com seus valores e referenciais iniciais, vivenciando a experiência do desencontro consigo mesmas. (MAGRI, 2010, p.148).

O desencontro consigo mesmo ocorre nos dois contos, segundo Magri, em relação a uma perda, seja de valores sociais e de identidade como ocorre no conto “Retratos”, seja na perda amorosa das personagens de “Fotografias”. Desse modo, a proposta de Magri diferencia-se da proposta de análise desta dissertação, já que propomos que é pela experiência perceptiva, de observar a si mesmo e ao mundo, que há uma revelação dos seus estados interiores e do mundo que cerca as personagens.

O próprio sentido de “revelação”, presente na simbologia do olhar, pode ser associado ao tema da representação pictórica: quando um pintor produz um quadro, ele põe em jogo a sua subjetividade e o modo como percebe o mundo. Nesse caso, a pintura dos retratos não reproduz exatamente o real, mas a impressão do pintor sobre o que está a sua frente. E, de modo semelhante à pintura, podemos pensar nas fotografias, principalmente no filme fotográfico sendo *revelado*⁷ e transformando em imagem, a “realidade” capturada pela lente de uma máquina fotográfica, objeto manipulado pelo homem, podendo ele utilizar a sua técnica para causar várias impressões sobre o objeto fotografado.

Podemos também fazer uma associação entre os títulos dos dois contos e o ato de olhar: no conto “Retratos”, o primeiro olhar que afeta o narrador é o do pintor, que expressa, em seus quadros, o modo como percebe o narrador, ao longo da semana. No segundo olhar, o que faz o narrador “desencontrar consigo mesmo” manifesta-se em relação à visão do narrador sobre suas representações nos quadros do pintor.

No conto “Fotografias”, a questão da mudança de foco/olhar da câmera/narrativa traduz-se na passagem do olhar da personagem Gladys para o olhar da personagem Liége. Nesse caso, não é o olhar do outro que afeta o sujeito, mas a própria visão de si mesmo.

⁷ Os textos de Caio F. foram produzidos em uma época caracterizada pelo uso de filmes em câmeras fotográficas. Nesse sentido, a palavra “revelação” pode ser associada ao filme fotográfico sendo revelado.

A concepção de retrato e de fotografia é outro ponto em que difere a análise de Magri da proposta de análise presente nesta dissertação, pois não há distinção entre os termos, conforme observamos na passagem:

O retrato das protagonistas não se esgota na descrição dos seus estereótipos. Por meio de narração em primeira pessoa – com um narrador diferente para cada segmento distinto da narrativa – as protagonistas são apresentadas também em sua interioridade, revelando seus desejos e temores. Suas personalidades se revelam bastante diferentes entre si, embora haja alguns pontos de vivência em comum, como a solidão, o fracasso na vida amorosa, a profissão de secretária e o desejo de conhecer o futuro – o que se verifica por meio da cigana a que ambas recorrem. O foco narrativo narrador protagonista, presente nos dois segmentos distintos do texto, é fundamental para conhecermos de perto os sentimentos, pensamentos e as percepções de cada personagem. Isto nos permite estabelecer uma identificação entre os modos de vida das protagonistas, reconhecendo em suas vidas individuais uma mesma estrutura. (MAGRI, 2010, p. 151).

O foco narrativo, no conto citado, não é somente a descrição das narradoras e a demonstração de seus sentimentos e angústias, mas podemos dizer que a revelação do que está por trás da aparência da “loura fatal”, representada por Gladys e da “morena discreta” de Liége e, nesse sentido, é o olhar dessas mulheres sobre si mesmas que faz a revelação – da interioridade, dos sentimentos e da fotografia.

A dissertação de Gabrielle da Silva Foster, *O outro como porto na (auto) ficção de Caio F. Uma procura do Ir-remediável?*, defendida em 2011, na Universidade Federal do Rio Grande, aponta para a busca das personagens de se reconhecerem no e pelo olhar do outro, resultando na impossibilidade de estabelecer com este uma relação sólida de afeto. Na análise, a autora da dissertação chama atenção para a interferência do regime militar na composição das narrativas. Em alguns pontos, percebemos que o estudo centra-se quase que exclusivamente na investigação de como a repressão militar se faz presente na obra de Caio F., e as questões de alteridade, objetivo principal da análise, são relegadas a um segundo plano.

Na tese *De ausências te construo*: a poesia de Caio Fernando Abreu, defendida em 2010, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Letícia Costa Chaplin dedica um capítulo para analisar o tema do olhar na poesia de Caio Fernando Abreu, aproximando alguns de seus poemas à poesia de Baudelaire e, desse modo, relacionando-se com a investigação do olhar *flanêur*, apresentada em um dos capítulos da dissertação de Torres Filho.

Os trabalhos selecionados distanciam-se da proposta do presente trabalho de dissertação embora também apresentem, de alguma maneira, a questão do olhar. No artigo acadêmico “Olhar Líquido”, temos o tema do olhar ligado à alteridade e a

maneira como o indivíduo, na sociedade moderna, torna-se egoísta e solitário. Na dissertação de Elisabete Agra, o olhar aparece na forma como o indivíduo, ao observar a realidade, desfaz seus ideais e sonhos frente à sociedade contemporânea. Na dissertação de Torres Filho, temos o olhar sobre a cidade e, na dissertação de Danilo Machado, a relação entre o olhar e o desejo. O tema do olhar, na dissertação de Rodrigo da Costa Araújo, está na aproximação entre a forma de narrar, dos textos de Caio Fernando Abreu, e a linguagem cinematográfica. O olhar ainda aparece na dissertação de Gabrielle Foster, em relação a questões de alteridade e, na dissertação de Milena Magri, em relação à experiência do desencontro do indivíduo com a vida urbana. Já na tese de Letícia Costa Chaplin, o olhar refere-se à poesia do escritor sul-rio-grandense, sempre marcada pelo trinômio falta, memória, olhar, que se inter-relacionam e revelam um eu lírico que expressa a angústia do poeta diante do mundo e do seu ofício.

Nos textos acadêmicos pesquisados, observamos que nenhum apresenta como viés de análise o imaginário. O olhar aparece nas dissertações, na tese e no artigo ligado a outras áreas do conhecimento, como a sociologia. Os trabalhos acadêmicos elencados, embora com diferentes enfoques teóricos e temáticos, serão relevantes na elaboração da presente dissertação porque, de certo modo, os narradores ou os protagonistas dos contos que constituem o *corpus* deste trabalho também observam o mundo e revelam toda a sua insatisfação em relação à sociedade, às relações amorosas e a si mesmos.

A Teoria do Imaginário, que é o principal referencial teórico aqui utilizado, aproxima algumas análises sobre o olhar, a visão e a cegueira dos conceitos elaborados pela filosofia, pela sociologia e pela psicanálise, como a ideia do olhar que revela, que é o símbolo da percepção intelectual ou a metáfora do conhecimento. Dessa maneira, as abordagens apresentadas, nos textos acadêmicos mencionados anteriormente, tornam-se relevantes no processo de construção do referencial crítico e teórico utilizado para a análise da obra de Caio Fernando Abreu.

2. Por uma poética do olhar

2.1 O olhar: das trevas à luz no imaginário

A imaginação desempenha, na espécie humana, um papel essencial na adaptação vital, na criação de um meio cultural e na compensação das dificuldades de viver através da arte, da religião e da fabulação. Nesse sentido, o imaginário torna-se fonte de pesquisas em várias disciplinas, pois se articula com as relações sociais, históricas, culturais e psicológicas de cada indivíduo, o que Gilbert Durand denominou de “trajeto antropológico do imaginário”:

O imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência por um outro aspecto de outra. (DURAND, 2012, p.18).

A imaginação simbólica foi, ao longo da história do pensamento, desvalorizada pelo Ocidente e pelos filósofos racionalistas, característica que contribuiu para o estabelecimento de confusões entre os termos que definem os constituintes do imaginário, conforme demonstra Gilbert Durand, em *A imaginação simbólica*. Na obra citada, filósofo do imaginário parte da concepção de imaginação para conceituar e exemplificar o que ele dominou de vocabulário do simbolismo. Desse modo, primeiramente, temos a afirmação de que a consciência dispõe de duas maneiras de pensar: uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como na percepção ou na sensação, enquanto a segunda forma de pensar é indireta, ou seja, quando o objeto não pode se apresentar à sensibilidade, como nas lembranças, na imaginação, na inteligência e na representação de um além-morte. Para Gilbert Durand (1988, p.11-12), em todos os casos de consciência indireta, o objeto ausente é “re-(a)presentado”⁸ à consciência por uma imagem.

A consciência, conforme Durand, apresenta diferentes graus de imagem e os seus extremos pela adequação total (signo) ou a inadequação mais acentuada (símbolo). A maioria dos signos são subterfúgios de economia linguística remetendo a um significado, desse modo, temos a palavra, a sigla e o algoritmo substituindo uma longa

⁸ O termo foi transcrito conforme é referenciado por Gilbert Durand em *A imaginação simbólica* (1988, p.12). Optou-se pela transcrição, pois infere-se outros sentidos atribuídos pelo autor à palavra reapresentação. Conforme constatamos, a “re-(a)presentação” significa a apresentação de algo que já está presente em nossa mente, já é presente e apresentado, mas está em nosso inconsciente.

definição conceitual. Esse tipo de signo, utilizado como meio de economia mental, são escolhidos de maneira arbitrária (ou seja, não há uma relação direta entre significante e significado). Além desse tipo, existem os signos que são forçados a perder sua arbitrariedade, esses são denominados por Durand como signos alegóricos (alegoria e símbolos).

Quando o signo remete a abstrações, especialmente qualidades espirituais ou morais, temos os signos alegóricos e, conforme Durand, desse sistema de signos surgem os emblemas, a alegoria e o apólogo:

Para designar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode entregar-se ao arbitrário, pois esses conceitos não são tão evidentes quanto os que repousam em percepções objetivas [...]. A idéia de Justiça será figurada por um personagem que pune ou absorve e terei, então, uma *alegoria*, esse personagem poderá estar rodeado de vários objetos e utilizá-los: tábuas da lei, gládio, balança e, nesse caso, eu estaria tratando com *emblemas*. Para abranger ainda melhor essa noção de Justiça, o pensamento poderá escolher a narração de um exemplo de fato judiciário, mais ou menos real ou imaginário e, nesse caso, temos o *apólogo*. (DURAND, 1988, p.13).

Alegoria, emblema, apólogo traduzem uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. De maneira inversa à alegoria, os símbolos não apresentam um significado diretamente apreensível. Segundo Durand, a alegoria parte de uma ideia abstrata para resultar numa figura enquanto o símbolo é a figura, servindo como fonte de ideias.

Durand, (1988, p.16), citando Paul Ricoeur, afirma que todo o símbolo possui três dimensões concretas: uma cósmica, que retira toda a sua figuração do mundo que nos rodeia; uma dimensão onírica, que se enraíza nas lembranças e nos gestos que emergem de nossos sonhos e, por último, uma dimensão poética, apelando para a linguagem. Desse modo, o filósofo está confirmando o que depois ele viria a desenvolver nos capítulos finais de *A imaginação simbólica*, pois o imaginário, na condição de produto das interações sociais, psicológicas e biológicas do homem, tem como principal função a adequação do homem ao meio. Sendo assim, imagens que se formam a partir da interação com o mundo e da reminiscência servem como um reestruturador do equilíbrio vital.

A redundância é uma propriedade caracterizadora dos símbolos, conforme o filósofo, pois é a partir do poder de repetição que o símbolo ultrapassa a sua inadequação fundamental: a de um significado inapreensível. Ou seja, a redundância do símbolo proporciona-lhe um significado dentro de determinado contexto. Ela, portanto, se faz presente nos gestos que constituem os símbolos, os rituais e na redundância das

relações linguísticas, presentes no mito e seus derivados e na imagem pintada ou no símbolo iconográfico⁹.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Gilbert Durand, Wunenburger e Araújo (2003, p.23) declaram que o imaginário não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens, mas uma esfera psíquica em que as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica. Segundo eles, o imaginário constitui-se entre o individual e o coletivo: o primeiro é apoiado no segundo que, por sua vez, alimenta-se e renova-se por ocasião das obras individuais. Essa maneira de conceber o imaginário como um produto da interação entre o individual e o coletivo dialoga com o que Durand descreve em relação à propriedade caracterizadora dos símbolos, a redundância, bem como reafirma o sentido antropológico do símbolo:

O imaginário de cada indivíduo está assim enraizado numa bio-história pessoal (temperamento, caráter, estrutura pulsional, fantasias arcaicas) que lhe proporciona uma idiosincrasia, e é igualmente levado a expandir-se, a renovar-se por meio de processos de simbolização que o fazem participar na totalidade do mundo (natureza e cultura). É esta articulação da introversão e da extroversão, do passado e do futuro, é essa composição dos níveis de imagens que Gilbert Durand junta no termo “trajeto antropológico”. (WUNENBURGER e ARAÚJO, 2003, p.39).

A imaginação simbólica está dentro da consciência indireta de cada indivíduo, e é através dela que o homem cria seus mitos, explicações para fenômenos e acontecimentos que lhe causam angústia, que exacerba seus sonhos, desejos e impulsos.

No interior de uma criação artística, principalmente no que se refere à literatura, podemos observar os símbolos que se fazem presentes em uma sociedade ou que fazem sentido para o autor da obra. Sendo assim, constatamos o que Durand conceitua como a propriedade caracterizadora dos símbolos, pois é a partir da repetição que este ultrapassa o seu significado inapreensível.

O mito seria um conjunto de símbolos que permeia o imaginário humano e que serve como uma forma de significação de ideais de vida e de sublimação de conflitos. Conforme Durand, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas¹⁰

⁹ Em relação ao símbolo iconográfico, Durand, na obra *O imaginário*, ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, aborda a questão da imagem na sociedade após o desenvolvimento de aparelhos receptores e reprodutores de imagem. O uso ou a repetição excessiva de uma imagem pode ser empregado a fim de manipular ou de nivelar valores de uma sociedade. Inferimos que é através da disseminação de certas imagens que apontam ideais de comportamento e de pensamento que se pode promover mudanças na maneira como o indivíduo percebe o mundo.

¹⁰ Entende-se arquétipos como imagens primordiais e constituintes dos esquemas de imagens. Durand, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, define dois regimes de constelações de imagens: o diurno e o noturno, nos quais arquétipos vêm a se agrupar em esquemas de imagens, como, por exemplo, no regime diurno da imagem, temos o esquema ascensional, no qual funcionam como arquétipos determinadas imagens, a exemplo da elevação e do voo, cujos símbolos seriam a asa e a escada.

que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito constitui um esboço de racionalização, uma vez que se vale do fio do discurso, “no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos, em ideias”. (DURAND, 2012, p.63).

Gilbert Durand, em *A fé do sapateiro* (1995), baseando-se em Sartre, afirma ser o texto mais do que um interesse: é um cruzamento de olhares; o texto olha-nos e o que em um texto nos olha é o seu núcleo, o qual pertence ao domínio do mítico. Para o filósofo do imaginário, muitos escritores e críticos tiveram consciência da consonância da literatura com os grandes esquemas míticos. Encontram-se nesse caso os que se debruçaram sobre o conto de fadas, como, por exemplo, Propp, Bruno Bettelheim, Marie-Louise von Franz e Antoine Faivre. Tais pesquisadores, segundo Durand, constataram, em seus estudos, que o conto de fadas é uma espécie de resíduo mitológico que as avós teriam veiculado para os netos:

E é esse, um pouco, o estatuto do conto de fadas. Mas todos puseram em relevo no conto de fadas qualquer coisa *que nos olha*: o conto de fadas não é simplesmente um conto de amas, é qualquer coisa que nos olha e é talvez o conservatório de saberes muito antigos, muito arcaicos. Tudo isso nos prepara, evidentemente, para perceber toda a literatura como uma mensagem que faz apelo a articulações mais profundas que as do *fait-divers*, o *fait-divers* da narrativa. (DURAND, 1995, p.41).

O texto narrativo carrega, portanto, segundo Durand, o imaginário do seu articulador, trazendo em seu tônus uma carga de saberes e assuntos que emergem através das imagens/mensagens presentes na narrativa. Nesse aspecto, o filósofo do imaginário divide a imaginação poética em dois aspectos, dentre os quais, o de criador/dissipador de sentidos no texto:

A imaginação que vai ao fundo das coisas, verdadeiro agente intelectual do poeta, que faz dele um “vidente”, que cria os Wordsworth, os Milton e os Shakspeare.

Essa imaginação poética se manifesta em dois graus: um primário [...], que constitui a unificação objetiva da percepção, pela qual o objeto – ou o mundo – é uno. O outro, o secundário, que dissolve, dissipa, dispersa para unificar e, [...] reencontra a unidade do mundo e do seu sentido além das multiplicidades falaciosas. (DURAND, 1995, p.32).

Na articulação entre imaginação e criação artística estão em jogo tanto o imaginário individual do criador de uma obra (crenças, memórias, conhecimento de mundo) quanto o imaginário coletivo (da sociedade a que pertence o indivíduo criador). É da intersecção entre imaginário individual e o coletivo que os sentidos se criam, se dissipam ou se renovam – o que podemos atribuir à função redundante do símbolo.

A imaginação simbólica também apresenta a função de reestabelecer o equilíbrio, em pelo menos quatro setores: biológico, psicossocial, social e antropológico. Gilbert Durand (1988), citando os trabalhos de outros estudiosos, como Bergson, René Lacroze e Freud, refere-se à função biológica e psicológica da imaginação, como uma função de eufemização da morte e de melhora da situação do homem diante do mundo. Nesse sentido, podemos evocar a função e a revitalização dos mitos que atravessam os tempos e as civilizações para “re-ajustar” o sujeito em relação ao mundo.

O imaginário perpassa a vida do ser humano em todas as suas instâncias; nesse aspecto, Durand aproxima-se do que o psicanalista Antonio Quinet (2004) entende sobre a pulsão escópica e a relação da imagem e suas funções para o ser humano:

A imagem domina a aparência de nosso corpo, nosso eu, nossa imaginação e até mesmo nossos sonhos noturnos e diurnos. A imagem reina sobre as relações entre indivíduos no palco do mundo, e da mundialidade, em que, como num baile à fantasia, cada um se veste como persona. Por trás da máscara não há nada. Brilha apenas o olhar: o olhar-desejo [...] É a pulsão escópica a responsável pelo gozo especular; o objeto olhar, intangível, faz da imagem o espetáculo do mundo. (QUINET, 2004, p.126-127).

Para Quinet, ser visto é o desejo de todo sujeito e a expectativa do olhar do outro é causa de apreensão. Conforme o psicanalista (2004, p.33), “nesse mundo que vejo, sou antes de tudo visto” e isso significa a importância do olhar do outro para o sujeito e, é através dessa importância, que podemos dizer que no ato de olhar e de ser olhado está em atividade um “jogo de aparências” entre imagens e imaginários, o qual irá refletir a maneira como cada indivíduo percebe e atua no mundo. Em outras palavras, podemos dizer que o imaginário tem a função de adaptação vital do homem com o meio, mas essa função é, principalmente, desempenhada a partir do olhar do sujeito.

Na introdução do livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand nos apresenta um panorama do estudo e da classificação da imagem simbólica. Ao longo do texto, o autor articula uma discussão acerca das diversas visões que os pesquisadores adotaram sobre a imaginação e sua função.

Gilbert Durand comparou a obra de Bergson à de Sartre, ambas pertencentes à corrente do associacionismo, uma vertente da psicologia clássica que relaciona a imagem a um misto de solidez de sensação e de pureza de ideia. A obra de Sartre se oporia à de Bergson, no que se refere à redução da imaginação a uma recordação; porém, como afirma Durand (2012, p.27), “As posições associacionistas, bergsonianas

ou sartrianas tendiam igualmente, em sentidos diferentes, para um monismo da consciência psicológica, de que o imaginário não era mais que uma ilustração didática”.

Gilbert Durand explica que os símbolos da imaginação foram classificados em categorias motivantes distintas, por diversos pensadores, como, por exemplo, Krappe, que subdividiu os mitos e os símbolos em dois grandes grupos: um, referindo-se ao celeste e outro, aos símbolos terrestres ou, então, Bachelard, que se deteve a quatro elementos: o quente, o frio, o seco e o úmido.

Conforme Durand (2012), além das motivações físicas ou cósmicas, os símbolos também foram agrupados em categorias com motivações sociológicas e filosóficas. Dumézil, em seu trabalho, mostra que, nas sociedades indo-europeias, o sistema mítico depende de uma tripartição funcional que se relaciona à ordem das castas sacerdotal, guerreira e produtiva. Piganiol, por sua vez, acrescenta que, além da motivação sociológica, existe uma motivação histórica nos sistemas míticos indo-europeus, pois explica, com base em dados históricos, a adoração a divindades femininas e telúricas.

Todas as explicações dadas em relação ao imaginário e à totalidade de tentativas de agrupar os símbolos em categorias motivantes, baseadas em dados extrínsecos, são, para Gilbert Durand, uma forma de explicação utensiliar da semântica imaginária:

Fenômenos astrais e meteorológicos, elementos de uma física grosseira de primeira instância, funções sociais, instituições de etnias diferentes, fases históricas e pressões da história, todas essas explicações que, por a rigor, podem, legitimar esta ou aquela adaptação de comportamento, da percepção ou das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semióticos. (DURAND, 2012, p.38).

Durand propõe um estudo das motivações simbólicas que se afasta das concepções da maioria dos psicólogos clássicos e fenomenologistas. O estudo proposto pelo autor é feito com base em um trajeto antropológico do imaginário.

Por trajeto antropológico, podemos entender uma troca existente, no nível do imaginário, entre pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações que emanam do meio cósmico e social. O filósofo, a partir desses conceitos, separa sua obra em dois regimes, que são agrupamentos de símbolos.

O primeiro regime de imagens, denominado diurno, apresenta símbolos que representam a luta contra as trevas, o tempo e a morte. No segundo regime proposto por

Durand, o regime noturno de imagens, são reunidos símbolos com tendência à dialética, à concordância com o tempo.

Os dois regimes de imagens podem ser também investigados na literatura, a fim de estabelecer uma relação entre o imaginário de uma época e as relações históricas e culturais, conforme percebemos nos textos de Caio Fernando Abreu utilizados nesta dissertação. Eles trazem, em sua maioria, a predominância dos símbolos ligados ao regime diurno, no qual há o desejo de ascensão e superação de aspectos negativos da vida, que podem ser associados ao contexto social e histórico em que os contos foram escritos.¹¹

Conforme Durand (2012), o regime diurno da imagem define-se como um regime de antítese: não há luz sem trevas e não há trevas sem luz. Por isso, verifica-se a presença dos símbolos do bestiário, do negrume, da queda, da ascensão, da luz e da transcendência. Esse regime proposto por Durand apresenta duas partes: a primeira, denominada “As faces do tempo”, tem como características os símbolos ligados às trevas, ao terror e à angústia, apresentando as seguintes subdivisões: símbolos teriomórficos, símbolos nictomórficos e os símbolos catamórficos. A segunda parte do regime diurno, denominada “O cetro e o gládio”, caracteriza-se pela luta contra o mal, as trevas e a passagem do tempo e apresenta como subdivisões os símbolos ascensionais, os símbolos espetaculares e os símbolos diaréticos.

Simbologias do olhar e de seus correlatos (cegueira, vigilância, vertigem) podem ser encontradas em quatro dessas classificações de símbolos do regime diurno: nos símbolos nictomórficos, nos quais se encontra a cegueira ligada ao terror e à noite; nos símbolos catamórficos, nos quais se tem a imagem da vertigem associada ao ser humano e suas características terrenas, como o pecado e a tentativa de correção, seja postural ou moral; nos símbolos ascensionais, em que se tem o olhar relacionado à evolução do homem e ao caminho para a elevação, seja postural, espiritual ou moral e, por fim, os símbolos espetaculares, nos quais o olhar é associado à luz, ao saber, à vigilância e ao celeste.

Nos símbolos nictomórficos, tem-se a visão tenebrosa, o sonho com animais tenebrosos ou com paisagens noturnas, ligado a um estado de angústia, de culpa ou de

¹¹ Conforme Fajardo (1990), Caio Fernando Abreu fez o testemunho de sua geração, expressando as angústias e os desejos dos jovens da segunda metade do século XX, marcados pelos ideais *hippies* e também pela repressão do regime militar brasileiro.

depressão. A cegueira apresenta-se como símbolo da mutilação e do inconsciente humano¹²:

Enfim, uma vez que as trevas se ligam à cegueira, vamos encontrar nesta linhagem isomórfica a inquietante figura do cego. A simbólica cristã transmitiu-nos o simbolismo dialético da Igreja confrontada com a cega Sinagoga, figurada sempre com os olhos tapados [...] Verifica-se, de resto que numerosas valorizações negativas são espontaneamente acrescidas pela consciência popular a qualificativos tais como “zarolho” ou “cego” [...] A cegueira, tal como a caducidade é a enfermidade da inteligência. E é este arquétipo do rei cego que, inconscientemente, obcecava os pensadores racionalistas de quem criticamos as interpretações da imaginação. (DURAND, 2012, p.93-95).

Ainda nos símbolos nictomórficos, encontramos a imagem da água hostil, da água negra, da água como degradadora do tempo e da água como espelho dormente e sombrio: “Porque o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo da duplicação tenebrosa da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, o espelho originário”. (DURAND, 2012, p.100).

Nesse sentido, conforme Chevalier e Gherbrant (2012, p. 653), o olhar não revela somente quem olhar, mas quem é olhado, tanto a si mesmo quanto ao observador. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas e, por isso, constitui-se como um símbolo e instrumento de uma revelação.

Para Durand (2012), os símbolos nictomórficos são também animados em profundidade pelo esquema da água que corre, pela água negra ou pelo reflexo da água que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo e, por isso, os aspectos negativos da cegueira e do espelho são representações das angústias e do inconsciente humano.

Os símbolos catamórficos apresentam imagens da queda ligada à angústia do homem diante da morte e da passagem do tempo. Segundo Durand (2012, p.129), citando os trabalhos de Freud, tem-se a imagem da queda como uma inquietação moral diante da carne sexual e digestiva. A queda e as imagens correlatas, desse modo, estão ligadas às experiências humanas e de vertigem, que corresponderiam ao relembrar brutal da presença da condição humana e terrestre:

Numerosos mitos e lendas põem a tônica no aspecto catastrófico da queda, da vertigem, da gravidade ou do esmagamento. É Ícaro que cai, aniquilado pelo Sol que se tinha querido aproximado. [...] é Tântalo que depois de ter ousado fazer devorar a carne de seu filho Pélope pelas divindades do Olimpo, é engolido por Tártaro. É Feotonte, filho do Sol, que por ter usurpado as prerrogativas paternas, é fulminado por Zeus e depois precipitado na dura

¹² A valorização negativa da cegueira é ligada ao inconsciente humano, segundo Durand. Tal aspecto pode ser associado ao que os filósofos antigos, principalmente Descartes, pensaram em relação ao uso da imagem e à imaginação, como algo inferior e ilusório.

Terra: é Íxion, Belerofonte e muitos outros que terminam os dias na catástrofe da queda [...] e que se pode igualmente mostrar na tradição judaica: a queda de Adão repete-se na queda dos anjos maus. (DURAND, 2012, p.113-114).

A vertigem ou a tontura é o olhar para baixo, é o olhar para nossa condição humana, mortal e limitada. Essa imagem é a representação de aspectos ligados à moralidade e às limitações do homem como mero mortal, conforme observamos em diversas mitologias que ligam a queda ao pecado ou a um ato negativo:

O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo [...]. As regressões psíquicas são frequentemente acompanhadas de imagens brutais de queda, queda valorizada negativamente, como pesadelo que leva muitas vezes à visão de cenas infernais. [...]. A vertigem é a imagem inibidora de toda a ascensão, um bloqueamento psíquico e moral que se traduz por fenômenos psicológicos violentos. A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre. [...] Introduce-se no contexto físico da queda uma moralização e mesmo uma psicopatologia da queda [...]. A queda, torna-se, então, símbolo dos pecados de fornicação, inveja, cólera, idolatria e assassinio. (DURAND, 2012, p.112-113).

Os símbolos ascensionais representam uma viagem imaginária, o sonho com a verticalidade ou o desejo de evasão para um lugar hiper ou superceleste. Opondo-se aos símbolos catamórficos, os símbolos ascensionais representam a evolução e a elevação do homem. Durand (2012, p.126), citando trabalhos da área da psicologia, afirma que a verticalização é uma dominante que se subordina à visão, pois a interpretação dos movimentos na criança ocorre em relação à sua percepção.

Além da evolução/elevação humana, os símbolos ascensionais ainda correspondem à evolução moral, à luta contra as faces do tempo e do mal, conforme comprovamos através da simbologia da asa, do arqueiro e da flecha: “Em conclusão, os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda”. (DURAND, 2012, p.145).

É no regime diurno que encontramos os símbolos espetaculares que se opõem aos símbolos nictomórficos. A luz que se opõe à escuridão simboliza, em diversas religiões, em relação ao celeste, aos deuses. Durand (2012, p.147-149) apresenta diversos exemplos sobre como a luz é ligada ao divino ou à elevação: o Deus Faro, do povo Bambara, é composto de albino e cobre, um metal brilhante; o povo Upanixades denomina seu deus como Brilhante; Jesus, na tradição medieval, é comparado ao Sol.

O simbolismo da luz é deslocado para o olhar e, conseqüentemente, temos a visão associada à transcendência e ao saber, conforme observamos através dos mitos do

Deus Varuna, aquele que vê tudo, o Deus Odin, clarividente e de Javé, aquele de quem nada pode ser escondido. Gilbert Durand afirma que, em muitos povos, o sol é considerado o olho de Deus, e numerosas lendas indo-europeias apresentam a visão associada à sabedoria e à eterna vigilância:

A mitologia confirma igualmente o isomorfismo do olho, da visão e da transcendência divina. Varuna, deus iraniano, é chamado *Sashasrâka*, o que significa “com mil olhos”, [...] é ao mesmo tempo aquele que vê tudo e o que é cego, também Odin, o clarividente, que é igualmente zarolho [...] é o deus espião. O Javé do Salmos é aquele a quem nada pode ser escondido [...]. Para os fueguinos, bushimanes, samoiedo e muitos outros povos o sol é considerado o olho de Deus. [...] Tal como se passava da altitude do Altíssimo à função social do soberano, passa-se da imagem do clarividente à função do juiz e talvez à do mago. (DURAND, 2012, p.152-153).

Gilbert Durand destaca ainda a relação entre luz e saber, apontando como em alguns mitos, a cegueira ou a figura do zarolho, como uma “segunda vista”, que nasce da oblação do órgão carnal para uma vidência. Nos símbolos espetaculares, as lendas e mitologias elencadas por Durand sobre a cegueira e a vidência, não há mais sobre o cego um valor negativo, a representação de um castigo, como ocorre nos símbolos nictomórficos, mas uma eufemização do sacrifício do órgão carnal em detrimento a uma visão onipotente:

A onipotência é zarolha. Já insistimos nas valências pejorativas da cegueira. Mas aqui, no processo de eufemização dessa enfermidade, o que chama a atenção é que a personagem zarolha nunca está só e permanece intacta quanto às outras qualidades físicas. [...] Odin aceitou perder um de seus olhos carnis, materiais, para adquirir o verdadeiro saber, a grande magia, a visão do invisível [...] o sacrifício do olho, que encontramos nas lendas de Dhritarâshtra e Yudhishtika ou de Savitri e Bahga, é o meio de reforçar a visão e adquirir a vidência mágica. (DURAND, 2012, p.154).

Gilbert Durand apresenta, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, algumas associações entre a luz e o saber, como fez Platão, em *A República*: “Verificamos que a extrema valorização intelectual e moral do órgão visual traz como consequência a sua oblação, porque o órgão carnal sublima-se, e uma segunda vista, arquetípica no sentido platônico do termo, vem substituir a visão comum”. (DURAND, 2012, p.154).

Podemos constatar que a imagem do olhar também aparece no regime noturno da imagem, conceituado por Gilbert Durand. Conforme o filósofo, ao contrário do regime diurno, caracterizado pela vigilância, nesse regime desenha-se uma nova atitude imaginativa, caracterizada pelo sonho.

Desse modo, para explicar o regime noturno da imagem, o filósofo faz uma alusão ao mito da caverna, pois é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em

consideração o ato da nossa condição mortal e fazer tanto quanto pudermos o bom uso do tempo: “Ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, às trevas nefastas”. (DURAND, 2012, p.193-194).

A partir da teoria de Durand, enfocamos agora alguns mitos aos quais o olhar é relacionado e que, de certa forma, estão associados à simbologia do olhar dos contos de Caio F., como o mito de Medusa, Narciso e a crença do mau-olhado, traçando caminhos entre o imaginário, a psicanálise e a sociologia.

Conforme Quinet (2004, p.125), a tendência do sujeito de constituir um Outro que tenha, contenha e detenha o olhar é universal. Na mitologia greco-romana, esse tema se faz presente nos mitos das Górgonas, dos Ciclopes, de Argos, entre outros.

Além de relacionar o conceito psicanalítico do olhar com a filosofia e com várias formas de arte, Antonio Quinet retoma, em sua obra, alguns mitos associados à visão: “no âmbito mítico e religioso encontramos formas épicas do enquadramento do olhar. Na mitologia greco-romana, por exemplo, encontramos uma plêiade de figuras do Outro no olhar” (QUINET, 2004, p.121). Sendo assim, o psicanalista francês também utiliza-se do imaginário para construir seus conceitos sobre o olhar:

Como se articulam o visível e o invisível? A partir dos três registros imaginário, simbólico e real [...] O registro simbólico age como barreira entre o imaginário e o real ao mesmo tempo que os articula. O registro imaginário é o campo do visível, onde se encontra o mundo dos objetos perceptíveis e das imagens que segue a tópica especular. É onde reina o eu, mestre da consciência, do corporal e da extensão (no sentido cartesiano), que, no entanto, não governa – pois quem comanda é o simbólico com sua lógica significante. O real é o registro pulsional, da causalidade. (QUINET, 2004, p.41-42).

No mito de Medusa, uma das irmãs Górgonas, tem-se a figura de uma mulher com a cabeça aumentada, com a cabeleira feita de serpentes e o olhar fixo e penetrante que, se visto de frente, tem o poder de petrificar a pessoa para sempre. Segundo Quinet (2004, p.184), “Medusa está sempre vinculada à função do olhar. Trata-se de um olhar fatal [...] que não pode ser olhado de frente. [...] Medusa é um personagem apropriado para dar forma ao lugar do outro do gozo cujo poder concentra-se todo no olhar”.

Antonio Quinet (2004, p. 93), ao analisar o mito de Medusa, aponta para duas manobras de Perseu, a fim de decapitar Medusa. As ações desenvolvidas por Perseu se dão através do registro escópico: primeiro é preciso que ele se torne invisível, o que só é possível graças ao capacete de Hades. Ocultando-se do mundo visível, Perseu esconde-se também do olhar do outro. Na segunda manobra, Perseu recorre a um espelho cujo

reflexo lhe permite ver Medusa sem que precise cruzar o olhar petrificante e, assim, consegue decapitar Medusa. Para o psicanalista, o cruzamento do olhar de Medusa e de Perseu representa a figura do outro e a do sujeito, sendo este interpretado em um duplo aspecto: entre a causa do desejo e a fonte da angústia, provocando a ereção e o aniquilamento.

No mito de Narciso, temos a relação olhar e desejo. Narciso vê seu reflexo na água e apaixona-se pela imagem, levando-o a cair e a afogar-se. Tal mito está relacionado ao amor próprio ou por sua própria imagem¹³, o “narcisismo”, sentido atribuído à vaidade. A queda de Narciso, nas águas em que busca a imagem refletida, é caracterizada pela idealização e é atribuída à vaidade, ao egocentrismo, ao amor e à satisfação consigo próprio.

Para Quinet (2004, p.127), o olhar é o objeto do real, da pulsão escópica, e o espelho é a base do imaginário no mundo de Narciso. Esse mito daria forma à conjunção entre amor e morte: “amo a mim mesmo através do outro, amo o outro eu mesmo”. Conforme o psicanalista, o olhar, além de ser um elemento central na narrativa mítica de Narciso, torna-o um mito correspondente à sociedade contemporânea, pois o olhar de Narciso sobre sua imagem reduplicada e a imersão em si mesmo anulam a alteridade, o mesmo que ocorre com a sociedade contemporânea, na qual há uma expressiva valorização da imagem e do individual.

Podemos ainda considerar o que afirma a crítica de Alfredo Bosi (1988, p.79), segundo a qual, o olho é dotado de atributos próprios da criatura sensível: o olhar é frio, é quente, é duro, é brando, é doce, é amargo. O olho parado, como “olho de sapo” ou “olho de peixe morto”. O olho é agudo, como os “olhos de lince”, o olho pode ser infiel, como “os olhos de gato” ou ainda cruel (“olhos de cobra”). O olho gordo, o olho comprido ou olho bichento é atribuído aos sentimentos de ganância e de desejo.

A partir dessas atribuições, podemos destacar a crença do mau-olhado, que possui inúmeras variantes. Em geral, representa a tomada de poder sobre alguém ou sobre alguma coisa, por inveja ou intenção maldosa – o “olho gordo”. Na cultura popular, é o mau olhado que seca as plantas e faz definhar as crianças mais belas. Além

¹³ Sobre o mito de Narciso, Donaldo Schüler compara o olhar de Narciso sobre sua imagem com a experiência dos homes no mito da caverna, de Platão. Para o pesquisador, presos ao espetáculo das sombras, os cativos recusam o apelo de outras visões, pois o que veem lhes basta. De modo semelhante, no mito de Narciso, a sombra, além de fascinar os olhos, captura o entendimento, porque se Narciso estivesse livre, o saber recomendaria tomar distância para interpretar o visto. Donald Schüler, ao comparar esses dois mitos, finaliza com a distinção entre o ver e o observar: “o ver desamparado de observação, diviniza a sombra”. (SCHÜLLER, 1994, p.32).

disso, destaca-se ainda o mau-olhado relacionado ao olho de animais tenebrosos no imaginário, como, por exemplo, a víbora, o gato, entre outros.

A origem da palavra inveja vem do latim “invidia”, que significa contra-olhado, mau-olhado¹⁴. A força do mau-olhado, conforme afirma Quinet (2004, p.275), caracteriza-se pela inveja ou uma intenção maldosa direcionada a alguém ou visando a um bem, seja de consumo ou simbólico, e caracteriza o homem da sociedade escópica, que se torna angustiado em relação ao medo de perder ou ao desejo de ter um objeto. De modo semelhante, Bauman e Donskis, em *Cegueira moral*, também falam da disseminação de uma cultura medo na sociedade contemporânea.

A visão associada à elevação e à sabedoria é verificada em diversos mitos. Além disso, o olhar também é associado ao desejo de moralidade ou de consciência moral, conforme observamos no mito de Édipo e o castigo de perfurar seus olhos como punição por desposar a mãe e pelo assassinato de seu pai: “Reciprocamente, o embusteiro, o mau, o perjuro deve ser cego ou cegado [...] para associar o olho e a visão ao esquema de elevação e aos ideais de transcendência”. (DURAND, 2012, p.152).

No livro VII de *A República*, encontramos o mito da caverna, no qual Platão fala-nos sobre um processo de apreensão do conhecimento por parte de indivíduos que estão em uma caverna escura, de onde o homem parte, em direção à luz do Sol. Há, nessa metáfora, a associação entre sombra e luz, desconhecimento e conhecimento, cegueira e visão¹⁵. Se o Sol é análogo ao Bem e este, por sua vez, proporciona-nos o conhecimento e a realidade, podemos dizer que este homem do mito da caverna sai de um estágio inicial, de ignorância e de cegueira e, através da luz, consegue apreender o mundo inteligível:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e

¹⁴ Alfredo Bosi, em ensaio denominado “A fenomenologia do olhar”, traça um longo percurso pelas teorias sobre o olhar. Além de investigar o tema na filosofia, na sociologia e na psicanálise, o pesquisador também utiliza o imaginário para explicar como o olhar é tido como uma força potente: “o olhar conhece sentido (desejando ou temendo) e sente conhecendo [...] o olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato. [...] O olhar é a linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento”. (BOSI, 1988, p.78).

¹⁵ Torna-se relevante para um melhor entendimento, estabelecermos a relação que Platão faz entre elementos do mundo sensível e do mundo inteligível: o Sol, análogo ao Bem (mundo inteligível), Luz (mundo sensível), análoga à Verdade (mundo inteligível), Cores (mundo sensível), análogas às Ideias (mundo inteligível), Olhos (mundo sensível), análogos à Alma racional ou inteligência (mundo inteligível), Visão (mundo sensível), análoga à Intuição (mundo inteligível), Trevas, cegueira, privação da luz (mundo sensível) análoga à Ignorância, à privação da verdade (mundo inteligível).

pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que queima ao longe, numa eminência, por trás deles. (PLATÃO, 2006, p. 307).

Platão admite um parentesco entre o olho e Sol, pois a visão é produzida pela junção entre o fogo do olhar e a luz do fogo exterior, produzido pelo Sol. Há nesse texto a analogia entre o Sol e o Bem, pois o primeiro nos dá as coisas visíveis, enquanto o segundo, o Bem, proporciona-nos a realidade dos objetos e o conhecimento. Sendo assim, o olhar do olho do corpo vê o mundo sensível e o olhar do olho da alma vê o mundo inteligível.

A cegueira, além de simbolizar a ignorância, pode ser relacionada aos símbolos catamórficos, como as trevas, e, nesse aspecto, temos inúmeros mitos que atribuem símbolos de mutilação à figura do cego. A cegueira pode ser simbolizada como uma punição, a exemplo do que ocorre no mito de Édipo e no mito de Tirésias¹⁶.

A punição, atribuída à cegueira, emerge através da vigilância social ou moral e do julgamento. Nesse caso, a cegueira, como resultado de um castigo, é atribuída ao regime diurno da imagem, de Gilbert Durand, mas pode ser encontrada nos estudos psicanalíticos desenvolvidos a partir de Freud, para quem o olhar é fonte da angústia¹⁷.

A cegueira, conforme observamos nos símbolos espetaculares conceituados por Gilbert Durand, pode ser associada à sabedoria: vários são os mitos de adivinhos cegos, conforme Chevalier e Gheerbrant (1991, p.218), “os adivinhos são geralmente cegos, como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz divina”. Os cegos, os adivinhos, os visionários são tidos em diversos mitos como pessoas que têm o poder de ver o que os demais seres mortais não podem ver; são portadores de profecias, de visões apocalípticas.

Enfim, são inúmeros os mitos que estão associados à atividade do olhar. Nos exemplos citados nesta seção, inferimos a busca pelo saber, pela moralidade, a reação diante do outro, a paixão, a inveja e o engano. Esses mitos podem ser relacionados a

¹⁶ Antonio Quinet, revisando a teoria freudiana, estabelece um contraponto entre esses dois mitos que envolvem a cegueira. No mito de Édipo, a cegueira é inicialmente velada, pois Édipo é cego em relação à verdade sobre o incesto; enquanto que Tirésias é de um cego que vê além das aparências.

¹⁷ Conforme Quinet (2004, p. 89) demonstra a teoria freudiana, presente em *Totem e Tabu*, no final do complexo de Édipo, encontram-se duas instâncias: o ponto onde o sujeito se vê como amável e o olhar que julga, vigia e pune.

alguns personagens dos contos de Caio Fernando Abreu, nos quais a visão está associada ou à ilusão ou à revelação do indivíduo frente ao outro ou a si mesmo.

Com base na proposta de Gilbert Durand, segundo a qual as imagens se inserem em um trajeto antropológico que vai do nível biológico ao cultural e considerando a evidência de mitos dominantes em diferentes épocas, como o de Medusa, o de Narciso e do mau-olhado, atribuídos à contemporaneidade por Quinet, bem como a redundância de temas e imagens como a fotografia, o espelho e a água, podemos relacionar a simbologia do olhar na literatura de Caio F. aos mitos destacados neste estudo.

Ademais, justifica-se a relação entre o olhar e os mitos se levarmos em consideração o contexto histórico, social e cultural de produção dos contos analisados, pois se a atual “civilização da imagem” ou a atual “sociedade do espetáculo” ou, ainda, a atual “sociedade escópica” é caracterizada pelo consumismo, pela efemeridade, pelo sentimento de perda ou de falta, nesse sentido, o olhar, a sociedade e o imaginário são elementos que se constituem e que interdependem um do outro.

2.2 Múltiplos olhares

A palavra olhar apresenta inúmeros significados; se verificarmos em um dicionário, podemos encontrar como definições “fitar os olhos ou a vista em”; “atentar ou reparar em”; “ver-se mutuamente”; “zelar por”; etc. Na maioria das definições, observamos que o ato de olhar está associado à ideia de reparar, de prestar a atenção em algo ou em alguém.

Alfredo Bosi, no ensaio “A fenomenologia do olhar” (1988), situa o olhar ao longo da história do pensamento e no imaginário. Além disso, o pesquisador traça um estudo semântico entre a origem de algumas palavras e a relação com o ato de olhar:

Contemplar é olhar rigorosamente (com-templum). Considerar é olhar com maravilha, assim como os pastores noturnos fitavam a luz noturna dos astros (com-sidus). Respeitar é olhar para trás (olhar de novo), tomando-se devidas distâncias (re-spicio). Admirar é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (ad-mirar). [...] Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito. [...]. Estar de olho, ficar de olho, não perder de olho e trazer de olho marcam um grau de interesse do sujeito que beira a vigilância. [...] Um ato de acolhimento: dar (ao menos) um olhar, conceder um olhar, por os olhos sobre alguém, deitar-lhe um olhar – tudo vem de prestar atenção, o que é um sinal de esperança, de favor (o ver com bons olhos) se não de benévola atenção. (BOSI, 1988, p.78).

Sendo assim, podemos fazer uma distinção entre o significado de ver e olhar: enquanto o primeiro compreende uma ação pacífica e instantânea, a atividade do olhar transcende o mero sentido da visão ou observação porque abrange uma reflexão. Conforme afirma o psicanalista Antonio Quinet, o olhar é uma ação que afeta o sujeito:

O olhar não é um atributo do sujeito que dele se serve como um instrumento; pelo contrário, é o sujeito que é afetado pelo olhar enquanto objeto. Não se trata de um objeto passivo da percepção do sujeito, mas de um objeto ativo pelo qual o sujeito é subvertido. (QUINET, 2004, p.17-18).

Quinet, baseando-se na teoria de Merleau-Ponty, afirma que o olho é o ponto de contato entre o indivíduo e o mundo e o movimento do olhar é o que situa o indivíduo no mundo. Ademais, o olhar é ordenado pelo imaginário, pois olhar e ser olhado são elementos que constituem o indivíduo, ou seja, o “eu” é constituído pela imagem do “outro”:

O que constitui a visibilidade para aquele que vê é o olhar como [...] objeto sensível que está no fundamento da visibilidade: que faz do sujeito que percebe objeto percebido. [...] Nosso mundo da percepção visual é da ordem do imaginário, estruturado e sustentado pelo simbólico. É um mundo de imagens cujo protótipo nos é dado pelo espelho. [...]. O eu, constituído pela imagem do outro no espelho. (QUINET, 2004, p.41).

O olhar constituiu-se como objeto de estudo de pensadores ao longo da história e em várias áreas, como a filosofia, a psicanálise e a sociologia. Na Antiguidade, havia a relação entre o olhar e o conhecimento, principalmente nas obras dos filósofos Platão e Aristóteles. Na Modernidade, o olhar relacionava-se à razão, à investigação científica, principalmente após o desenvolvimento dos instrumentos ópticos. No começo do século XX, temos os conceitos de pulsão escópica, desenvolvidos pelo psicanalista Sigmund Freud, que tem como definição o olhar associado à fonte da libido – a pulsão escópica – que seria posteriormente retomada por Lacan¹⁸.

Na atualidade, temos uma parcela expressiva de estudos que contemplam a relação entre o olhar e a sociedade contemporânea, caracterizada pelo excesso da imagem – a “sociedade escópica”, denominada por Antonio Quinet ou a “sociedade do espetáculo”, observada na obra de Bauman e Donskis ou ainda “civilização da imagem”, conforme Gilbert Durand.

¹⁸ Conforme Quinet (2004, p.68-69), a pulsão escópica é o paradigma da pulsão sexual: “Com Freud aprendemos que a pulsão é um conceito-limite entre o somático e o psíquico e, com Lacan, que a pulsão é um conceito-limite entre o simbólico e o real [...] as pulsões são nossa mitologia, pois mitificam o real do sexo para o sujeito, impelindo-o na busca do objeto perdido que poderia satisfazê-las”. Em seu estudo, Quinet baseia-se nos conceitos de Freud e Lacan para apontar como a pulsão escópica afeta os indivíduos em uma sociedade pautada pela imagem, pelo desejo de consumo, pelo desejo de ver e de ser visto.

Gilbert Durand, em suas obras produzidas entre os anos de 1960 e 1980, já apontava a necessidade e a relevância dos estudos sobre o imaginário em relação à sociedade contemporânea, cada vez mais norteadas pela mídia e pelas imagens.

Conforme o autor de *A imaginação simbólica* (1988), ao longo da história da cultura ocidental, a imaginação simbólica foi preconizada por teóricos e pesquisadores¹⁹. Desde o surgimento do movimento iconoclasta, passando pelo Renascimento e pelos estudos da psicologia, o conceito de imaginário e de sua função para o homem tem sido fonte de diversas teorias. Para Durand, a imaginação simbólica se confunde com o desenvolvimento de toda a cultura humana, com a história das religiões, com a mitologia, com a literatura, com a psicopatologia e com a etnologia.

A partir de pesquisas sobre estudiosos da imagem²⁰, Gilbert Durand estabelece uma teoria geral do imaginário, na qual a imagem simbólica não é mais vista como um déficit ou uma pré-história do pensamento sadio²¹, conforme alegam as concepções clássicas e de Ernest Cassirer, ou um fracasso do pensamento, como para Freud. A função simbólica se revela como o fator geral de equilíbrio psicossocial.

O imaginário possui uma função de equilíbrio psicossocial, ou seja, a representação simbólica se distingue com o passar do tempo, pois acompanha a evolução das civilizações. A visão antropológica sobre a imagem permite compreender a variação das manifestações psicossociais da imaginação simbólica, ao longo da história.

¹⁹ Conforme delinea Gilbert Durand, em *A imaginação simbólica* (1998), o movimento iconoclasta surge com a crise no Império Bizantino e perdura até o século IX, e o símbolo voltaria a ser utilizado pelos renascentistas e pelos góticos, mas de forma ornamental. Várias correntes de pensamento também se opuseram à simbólica, como o cartesianismo, o cientificismo, o conceptualismo aristotético e o ockhmismo. No fim do século XIX, com o desenvolvimento da psicanálise e da psicologia social, a simbólica passou a ser mais valorizada no meio científico. Porém, segundo Durand, os estudos de Freud reduziram o símbolo em dois métodos: um associativo e outro simbólico. O primeiro método refere-se à biografia individual e o segundo, a uma causa libidinal.

²⁰ Gilbert Durand, no livro *A imaginação simbólica*, divide os estudos sobre a simbólica a partir da psicanálise em hermenêuticas redutoras e hermenêuticas instauradoras. As hermenêuticas redutoras limitam o símbolo a um efeito e a um sintoma e englobam os estudos da psicanálise e da psicologia social. Já às hermenêuticas instauradoras ampliam o símbolo, deixam se levar por sua função de integração, para ter acesso a uma espécie de supraconsciente do indivíduo. Essa visão ampla do símbolo é observada nos estudos de Cassirer, Jung e de Bachelard.

²¹ Conforme Durand (1988), Platão desconsiderava a imaginação simbólica, sendo conceituada pelo filósofo clássico como uma cópia ou decalque. Segundo Chauí (2002), Platão apresenta modos e graus do conhecimento distribuídos em um diagrama, em duas partes desiguais: a primeira parte corresponde ao mundo sensível e a segunda, ao mundo inteligível. No mundo sensível, o primeiro grau do conhecimento apresentado por Platão é o *eikasia* (imaginação), indicando aquelas coisas que são apreendidas numa percepção de segunda mão, ou seja, que são cópias, ou as imagens de uma coisa sensível, como os reflexos do espelho ou da água, as narrativas dos poetas, as pinturas, as esculturas e as imagens na memória.

Seguindo essa linha de pensamento, da visão antropológica da imagem, na obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Gilbert Durand afirma que os progressos de reprodução de imagens (folclóricas, cinema, vídeo) permitiram ao século XX acompanhar a construção de uma “civilização da imagem”. A iconoclastia, dantes rechaçada pelo Ocidente, passa, então, a figurar como uma base poderosa:

Verdade que a civilização da imagem permitiu a descoberta de poderes da imagem que há tanto tempo recalcados, aprofundou as definições, os mecanismos de formação, as deformações e as elipses da imagem. Por sua vez, a “explosão do vídeo”, fruto de um efeito perverso, está prenhe de outros “efeitos perversos” e perigosos que ameaçam a humanidade do *Sapiens*. Em primeiro lugar porque ela impõe sentido a um espectador passivo, pois a imagem “enlatada” anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação [...]. Um perigo tríptico para as gerações “zapping”: perigosos quando a imagem sufoca o imaginário, perigoso quando nivela os valores do grupo – seja uma nação, cantão ou tribo – e perigoso quando os poderes constitutivos de toda a sociedade são submersos e erodidos por uma revolução civilizacional que escapa ao seu controle. (DURAND, 1998, p. 118-120).

A civilização contemporânea é caracterizada pelo uso excessivo da imagem, com diferentes fins. Conforme afirmou Durand, muitos desses usos podem acarretar efeitos perversos, como a alienação e o nivelamento de valores. Nesse sentido, a investigação de como o homem contemporâneo percebe esse mundo de imagens torna-se relevante, de acordo com o que comprovamos nos trabalhos de Quinet (2004) e Bauman e Donskis (2014).

Para o psicanalista Antonio Quinet (2004, p.281), o imaginário não se reduz à imaginação nem ao somatório de imagens, porque é o registro da identificação especular, em que as diferenças do eu com o outro são abolidas pela identificação do eu com o outro, utilizado pelo sujeito como um espelho. Sendo assim, o imaginário é o âmbito do espetáculo, fazendo com que as imagens cheguem ao sujeito como imperativos de ideais a serem seguidos, por modelos de identificação fabricados pelos veículos de comunicação e pela mídia.

De modo semelhante, Bauman e Donskis consideram as redes sociais como forma de vigilância social e moral – o que podemos associar ao imaginário das sociedades antigas, nas quais o olhar julgador que tudo vê estava associado à figura de Deus. Na Contemporaneidade, esse olhar vigilante, julgador e onipresente passa, então, a figurar no ambiente virtual, nos olhos do “amigo virtual”:

As redes sociais oferecem uma forma mais barata, rápida, completa e, em geral fácil de identificar e localizar atuais ou potenciais dissidentes de

qualquer instrumento tradicional de vigilância [...]. A vigilância por meio de redes sociais torna-se mais eficaz graças à cooperação de seus pretensos alvos e vítimas. Vivemos numa sociedade confessional, promovendo a autoexposição pública ao posto de principal e mais disponível das provas de existência social. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p.71).

O desejo de ser visto, de “existir” na sociedade escópica, ou do espetáculo que Quinet e Bauman caracterizam em suas obras é produzido no e pelo imaginário de cada indivíduo. Nesse caso, os dois estudiosos reafirmam o que Durand destaca em sua Teoria do Imaginário, acerca da presença das imagens e dos mitos na sociedade e a relação entre conhecimento e formação de identidades, no tocante à civilização da imagem:

Hoje, o homem civilizado moderno é possuído desde que acorda por toda uma rede de imagens diante das quais seu único recurso é o de abandonar-se passivamente: mitos políticos, imagens geográficas distribuídas por algum jornalista obscuro mas todo poderoso, mitos de violência e exaltação veiculados pelos romances policiais e as “histórias em quadrinhos”, imagens intimistas da canção e da música popular, a aparição diária nas telas de televisão (quem sabe, duas vezes por dia) desses “ídolos” de uma nova mitologia que são os artistas em voga, os “deuses do palco”, os locutores bem amados. (DURAND, 1995, p. 31).

O estudo relativo ao olhar e a seus correlatos ocorre desde antes do desenvolvimento dos aparelhos produtores e receptores de imagem. Conforme afirmado anteriormente, esses estudos ocorrem desde a Antiguidade e ainda hoje são pertinentes para a reflexão que envolve a relação entre olhar, conhecimento e imagem. Antonio Quinet, por exemplo, retoma as teorias de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Descartes, Husserl e Merleau-Ponty, para afirmar a relação entre o conceito de olhar, na filosofia e na psicanálise:

O olhar está presente na filosofia principalmente como metáfora do saber não apenas a partir de Descartes, mas desde Platão. As palavras mais correntes em filosofia nos ensinam a importância do olho, e seu poder de olhar, com a apreensão do mundo pelo saber. [...]. A presença, tão importante quanto constante, da referência ao domínio escópico na filosofia no que concerne ao conhecimento e ao saber permite-nos indagar se se trata simplesmente de um uso metafórico. (QUINET, 2004, p.17-18).

Quinet aponta três grandes fases de estudo sobre o olhar na área da filosofia: a primeira corresponderia aos estudos de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, filósofos antigos que elevam o olhar ao plano metafísico.

Na primeira fase de estudos sobre o olhar, na filosofia, Quinet (2004, p.23) destaca a filosofia de Platão, principalmente a passagem do mito da caverna, em *A República*, que apresenta uma “pedagogia do olhar”, pois trata-se de uma alegoria do

processo de conhecimento, do percurso do não saber ao saber, de sair das trevas e caminhar para a luz. A finalidade da visão, para Platão, não é a percepção dos objetos, mas a contemplação das “revoluções da inteligência”.

A segunda fase corresponderia ao estudo de Descartes, marcado pela descoberta de Kepler, relativa à visão: “a partir de Descartes, o olho da razão ilumina as coisas e lança o desejo nas trevas. De lá para cá, foi preciso esperar Freud para tirá-lo de lá, e Lacan para elaborar a estrutura do campo visual com o desejo e o gozo incluídos”. (QUINET, 2004, p.10). Já a terceira fase dos estudos filosóficos compreende a fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, que incluem o sujeito no centro da investigação da relação entre olhar e conhecimento.

Quinet aproxima os conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan, referentes ao olhar, à filosofia, revendo a obra de Platão, Kant, Descartes, Husserl, e Merleau-Ponty. Segundo o autor de *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*, a articulação entre o saber e o olhar que encontramos na ótica e na filosofia dos antigos é um fato de estrutura, conforme demonstra a teoria do objeto olhar e da pulsão escópica na psicanálise:

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise reestabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte da visão, mas como fonte da libido. Onde os [filósofos] antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão. (QUINET, 2004, p.10).

Para Antonio Quinet, a psicanálise de Freud e Lacan retoma os conceitos de Platão sobre o fogo do olhar²², relegados durante o Classicismo, período no qual a filosofia de Descartes ignora a subjetividade em benefício do pensamento racional. Além disso, o psicanalista francês apresenta, em sua obra, a intersecção entre a teoria de Lacan e a fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty:

A fenomenologia de Husserl inclui o sujeito, e Merleau-Ponty inclui o corpo no fenômeno. Lacan, partindo da psicanálise, demonstra o registro simbólico e, concordando com Husserl, inclui o sujeito no fenômeno, mas o sujeito de que se trata, longe de ser unificado e objetivo, é um sujeito dividido e determinado pela linguagem. (QUINET, 2004, p.10-11).

Do mesmo modo que Lacan, Husserl e Merleau-Ponty colocam o sujeito e o corpo como centro do fenômeno perceptivo, o campo artístico, volta-se para a

²² Fogo do olhar: segundo a filosofia de Platão, o olhar é que ilumina as coisas. A psicanálise, a partir de Freud, substitui essa concepção do olhar como iluminador do objeto pela pulsão sexual. Para a psicanálise, o olhar é fonte do desejo pelo objeto.

subjetividade do pintor, o mundo de visibilidade que vem através da mão do artista. Conforme Durand (1998), o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo foram movimentos de resistência ao cientificismo racionalista, defendido principalmente a partir de Descartes. A resistência desses movimentos fez com que o sonho, o onírico e a alucinação sejam reavaliados positivamente:

A ideia e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovam que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. (DURAND, 1998, p. 35).

Tal afirmação de Durand, referente à relevância das imagens “irracionais”, para o desenvolvimento do pensamento do ser humano, pode ser associada ao que o filósofo Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, argumenta quanto à relação entre o olhar e a pintura²³:

Diremos então que há um olhar para dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais [...]. O olho vê o mundo, e o falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro que responde a todas essas faltas [...] não importa a civilização em que surja, e a crença, e os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça voltada para outra coisa, [...]. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e restitui ao visível pelos traços da mão. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.22-23).

O filósofo Maurice de Merleau-Ponty, seguindo a base fenomenológica de Husserl, direciona as suas investigações para a relação entre o olhar, o conhecimento e o mundo. Para Merleau-Ponty (2011), a imagem é mal afamada porque se julgou que o desenho fosse uma cópia. O filósofo, em sua obra, discute a questão da visibilidade, relacionando-a à pintura.

Merleau-Ponty (1971) considera ser através da experiência do sensível que revelamos a cegueira da consciência, ou seja, podemos não somente ver, mas também sentir o mundo. O filósofo conceitua que a percepção engloba todos os sentidos: a fala, o movimento, o corpo, o vidente e o visível, a carne e o espírito, o visível e o invisível e a relação eu-outro-mundo, concepção que ele denomina de quiasma e que se refere a um

²³ Marilena Chauí (1988), falando sobre a relação entre pintura e o olhar, cita determinadas definições de Merleau-Ponty, da pintura como sendo a “ruminação do olhar” e “inspiração, expiração, respiração no Ser”. Segundo a filósofa, tais definições não são metáforas, e sim descrições rigorosas da pintura como filosofia figurada da visão: “o caminho que, de Platão, passando por Descartes, a Husserl, conduzia ao intelecto espectador de ideias, a pintura nos faz ver que, para ver, não podemos sair do recinto do visível: ruminação, inspiração, expiração, respiração no ser significam que o olhar é o ato do vidente vendo o visível no interior do próprio visível”. (CHAUÍ, 1988, p.60).

entrelaçamento entre o visível e o invisível, entre o sensível e o inteligível, pois o corpo é o lugar onde a percepção se engendra. Conforme Merleau-Ponty (1971, p.16), refletir seria o desembaraçar das percepções. Sendo assim, podemos dizer que é por meio da experiência perceptiva que podemos aprender a ver o mundo ou, de uma certa forma, aprender a refletir a respeito do que experienciamos.

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty começa sua explanação acerca da fé perceptiva com a seguinte indagação: vemos as coisas mesmas e o mundo é aquilo mesmo que vemos? A resposta para esses questionamentos, segundo o filósofo, encontra-se em um labirinto de dificuldades e contradições. Para Merleau-Ponty (1971, p.16), ao mesmo tempo, é verdade que o mundo é o que vemos; precisamos, contudo, aprender a vê-lo. Sendo assim, podemos afirmar que é com a experiência perceptiva que podemos aprender a ver o mundo ou, de certo modo, aprender a refletir sobre o que vemos e o que vivenciamos. Além disso, o filósofo francês conceitua a experiência da “des-ilusão”, a qual está exposta à fragilidade da “realidade”:

A menor parcela do percebido o incorpora de imediato ao “percebido”, o fantasma do verossímil escorrega na superfície do mundo [...]. É verdade que dá lugar a enganos ou ilusões, daí se conclui algumas vezes, que não pode, pois, ser natural e que o real, apesar de tudo, não é mais que o menos improvável ou mais provável. É pensar o verdadeiro pelo falso, o positivo pelo negativo e é descrever mal a experiência da des-ilusão, onde realmente podemos conhecer a fragilidade do “real”. Pois quando uma ilusão se dissipa, quando uma aparência se irrompe de repente, é sempre em proveito de uma nova aparência que retoma por sua função ontológica da primeira. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.48).

A percepção, nesse sentido, envolve a possibilidade de substituição de pensamentos por outros. Refletir seria, então, o desembaraçar das percepções. A operação do olhar, da percepção sobre as coisas e sobre o mundo é realizada envolvendo minha própria visão, no sentido solipsista²⁴, e exteriorizada, por meio da visão do outro sobre as coisas, conforme Merleau-Ponty (1971, p. 68-69): “cada um se experimenta voltado a um corpo, a uma situação, e através deles ao ser, e o que sabe sobre si mesmo passa inteiramente pelo outro no instante preciso em que experimenta seu poder de medusa”. Desse modo, a alteridade está estritamente ligada à questão da percepção. O conhecimento vem a partir do outro:

Merleau-Ponty adianta o que vai ser o ponto central da teoria lacaniana do campo visual: a experiência de um olhar no espetáculo do mundo. Nesse mundo que vejo, sou, antes de tudo, visto. Lá encontra-se um olhar que tem a mim em sua mira, pois se vejo as coisas, elas também me olham, de tal forma

²⁴ Solipsista: de “Solipsismo”, é a concepção filosófica segundo a qual, além de nós, só existem as nossas experiências.

que “vidente e visível se correspondem e não sabe mais quem vê e quem é visto”. (QUINET, 2004, p.40).

A relação que Quinet faz entre a psicanálise lacaniana e a fenomenologia de Merleau-Ponty tem como um dos pontos de aproximação demonstrados pelo psicanalista o registro do simbólico:

O mundo originário da percepção de que fala Merleau-Ponty, antes de qualquer predicação e reflexão, não é um mundo que seria anterior à linguagem, pois ele concebe que “não há experiência sem palavra, a vivência pura não existindo mesmo na vida falada do homem” assim como a percepção da realidade não é unívoca, pois depende de um ponto de vista. É o pensamento que vem objetivar a percepção, dando-lhe um semblante de univocidade [...] a partir da psicanálise, Lacan demonstra que o fenômeno já está estruturado pelas relações significantes que constituem o registro simbólico [...]. Não há um momento da percepção que estaria fora da estrutura simbólica da linguagem: os dados “puros”, sem consciência, sem significado, também já se encontram presos aos significantes. (QUINET, 2004, p. 38).

Quinet, ao aproximar a filosofia de Merleau-Ponty e a psicanálise de Lacan, no que tange ao olhar e ao registro simbólico, está, de certa maneira, comprovando o que Durand (1998) afirma sobre a importância do imaginário na formação de cada indivíduo.

É nas conclusões da obra *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*, que Antonio Quinet dialoga com os sociólogos Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis, em *Cegueira moral*, e com o filósofo do imaginário Gilbert Durand, em *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, pois, para o psicanalista, nossa sociedade é caracterizada pelo olhar, pelo desejo de ver e de ser visto e, ainda, pela angústia do homem em relação à visão do outro – a sociedade. De modo semelhante, Bauman e Donskis tratam da questão da superexposição do homem na atualidade – os “*reality shows*”, nos quais há o império da imagem e a perda da identidade e da sensibilidade do homem em relação à mídia, às amizades “virtuais” e ao mundo tecnológico e homogeneizante de culturas e identidades.

As questões apontadas por Quinet e por Bauman e Donskis, em suas obras, já foram, de certo modo, apontadas por Gilbert Durand quando o pesquisador do imaginário ressaltava a questão da imagem e da formação de pensamento na sociedade:

Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (ópticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e recepção das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas [...]. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se onipresente em todos os níveis de representação do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do

adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda” e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora. (DURAND, 1998, p.33-34).

No último capítulo de *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*, intitulado “Mal-olhar na civilização”, Quinet trata da associação entre o olhar e a civilização contemporânea. A questão da difusão das imagens, advinda do desenvolvimento da tecnologia, a “tele-visão” ou a visão a distância, proporciona a vigilância social, a observação, a exposição ao espetáculo:

Os episódios gerados pela vida se transformam efetivamente no novo sucesso de bilheteria. Basta lembrar das vidas-filme da princesa Diana, do jogador de futebol Ronaldinho, do soft-pornô estrelado nos noticiários por Bill Clinton e Mônica Lewinsky – tudo é espetáculo [...]. Há programas de televisão que tendem a fundir a vida como espetáculo – são todos regidos pelo valor inventado na sociedade escópica, valor (altíssimo) que tenta medir o mais-de-olhar: o índice de audiência. (QUINET, 2004, p.283).

Podemos associar essa relação entre ver e ser visto com a discussão envolvendo a imagem e seus usos, presente na obra de Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis, a qual reafirma que o homem contemporâneo “cega-se” diante da insensibilidade proporcionada pelo estilo de vida moderno. O mal, segundo o autor, é algo que se faz presente no cotidiano das pessoas sem que elas percebam o quanto há a perda de sensibilidade em relação ao outro, a perda de identidade e de critérios, em uma sociedade tecnológica e consumista. Nesse contexto, o livro *Cegueira moral* apresenta-nos uma nova forma do mal presente em nossa sociedade, que se realiza com pequenas situações de nosso cotidiano, como, por exemplo, o esvaziamento de palavras e sentimentos, observado nas relações virtuais das redes como o *facebook*, ao isolamento do ser humano – esse que substitui as relações reais pelas virtuais – e a atribuição de um medo em relação ao outro que, nesse caso, pode ser um país ou um povo.

Se você é um político e não aparece na tv, você não existe. Mas isso é notícia velha. A notícia nova é esta: se você não está disponível nas redes sociais, não está em lugar algum. O mundo da tecnologia não lhe perdoará essa traição. Recusando-se a se juntar ao *Facebook*, você perde amigos (o grotesco é que no *Facebook* você pode ter milhares de amigos, embora, como diz a literatura clássica, encontrar apenas um amigo para toda a vida seja um milagre e uma bênção). Mas isso não é somente uma questão de perder relacionamentos, é uma separação social por excelência. Se você não declara ou não paga seus impostos por via eletrônica, fica socialmente isolado. A tecnologia não vai permitir que você se mantenha distante. Eu posso transmuta-se em eu devo. Posso, logo, sou obrigado a. Dilemas não são permitidos. Vivemos numa realidade de possibilidades, não de dilemas. (BAUMAN; DONSKIS 2014, p.12).

Bauman e Donskis recorrem à teoria psicanalítica de Freud para falar da cultura do medo na sociedade, sendo caracterizado pela angústia em relação à perda ou à

ameaça à liberdade e à segurança. De maneira semelhante, Antonio Quinet, em *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*, ao rever os conceitos de Freud e Lacan, como a pulsão escópica, do desejo do olhar e a sua função háptica também associa o olhar ao mito de Medusa e de Édipo, ao olhar do Outro, como causa do desejo e fonte da angústia:

o mais-de-olhar é a modalidade do supereu que vigia, observa e mortifica o sujeito, exigindo dele transparência e retidão. É o olhar que se manifesta com seu poder mortífero, voraz, transformando o sujeito num ser visto – visto por um olhar que ele atribui ao Outro social. A sociedade aproveita e utiliza essa estrutura. O mal-estar escópico é um estado de mal-olhar. O retorno do gozo do olhar causando mal-estar na civilização encontra-se em uma das mais antigas manifestações e, no entanto, ainda presente em diversos tipos de sociedades: *a crença do mau-olhado*. Outras manifestações que descrevo a seguir encontram-se no que proponho chamar a *Sociedade Escópica*, que é a nossa sociedade atual – onde encontramos o poder da imagem, a prevalência do ideal do espetáculo, o imperativo da transparência e a vigilância social como forma de controle da sociedade. (QUINET, 2004, p.272).

O mais-de-olhar é um olhar vigilante, um olhar que está sempre à espreita, vigiando o comportamento do homem em relação a um padrão. Tal definição sobre o olhar e a sociedade escópica bem como o sentimento de mau-olhar, que Quinet menciona em sua obra, fazem uma alusão à obra de Freud, em que o mal-estar do homem em relação à civilização moderna é caracterizado pelo sentimento de culpa e de falta:

A ansiedade está sempre presente, num lugar ou outro, por trás de todo sintoma; em determinada ocasião, porém, toma, ruidosamente, posse da totalidade da consciência, ao passo que, em outra, se oculta tão completamente, que somos obrigados a falar de ansiedade inconsciente, ou, se desejamos ter uma consciência psicológica mais clara – visto a ansiedade ser, no primeiro caso, simplesmente um sentimento –, das possibilidades de ansiedade. Por conseguinte, é bastante concebível que tampouco o sentimento de culpa produzido pela civilização seja percebido como tal, e em grande parte permaneça inconsciente, ou apareça como uma espécie de *mal-estar*, uma insatisfação, para a qual as pessoas buscam outras motivações. (FREUD, 2011, p.41).

Esse estado de angústia em relação ao outro, acrescido da questão do mau-olhado, que não se restringe apenas à questão da vigilância social como forma de controle, mas também à manifestação diante da angústia em relação à perda de um bem, seja material ou simbólico:

O mau-olhado visa sempre um bem de produção, bem de consumo, bem simbólico e tudo mais que possa constituir o bem no sentido platônico para o sujeito, como o bem-estar, o sucesso, a saúde. Na sequência mais frequente de complexo do mau-olhado, observa-se primeiro a perda ou o estrago de um bem, em seguida diagnostica-se o mau-olhado e, enfim, tomam-se as medidas necessárias visando desviá-las e anular seus efeitos. [...]. A crença no mau-olhado que mata a vida e mortifica o sujeito e uma modalidade escópica do mal-estar na civilização. É uma forma de manifestação da pulsão de morte: a

morte pelo olhar. [...] Há portanto um efeito separador: a atribuição do outro do poder de me separar daquele bem tão precioso já me separa dele, já presentifica minha falta e provoca a angústia da castração. [...] o objeto da inveja é o mais-de-olhar. (QUINET, 2004, p.273-275).

Na esteira dos estudos de Quinet, uma das conclusões a que podemos chegar é de que a questão do olhar é pertinente para a compreensão do ser humano. Na sociedade atual, temos a superexposição e a exploração de imagens, temos a exaltação da importância de olhar e ser olhado e que, mesmo assim, desencadeia grandes angústias. Por isso, podemos dizer que o mito de Narciso representa nossa civilização, pautada pelo desejo escópico:

O espetáculo da imagem tem seu lado belo, faz suspirar o sujeito do desejo devido à sua pulsação e brilho, que encobre a falta que lhe é constitutiva. Mas o espetáculo é também sede do mal-estar na cultura ao presentificar o supereu com suas imagens impregnadas pelo real impossível de suportar que provocam o sentimento de culpa no sujeito. Com o advento da televisão e o desenvolvimento do cinema e do vídeo, utilizados para todos os fins, vivemos num mundo onde há um excesso de imagens, uma inflamação do imaginário. Poderíamos generalizar o cogito anunciado por Wim Winders: *Vídeo ergo sum* (Vejo, logo existo). O imaginário, [...] não se reduz à imaginação nem ao somatório de imagens: é o registro próprio da identificação especular, onde as diferenças entre o eu e o outro são abolidas pela identidade do eu com o outro, que é utilizado pelo sujeito como um espelho. O imaginário é o âmbito do espetáculo. (QUINET, 2004, p.281).

Antonio Quinet, assim como fez Gilbert Durand, em *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, também aponta que, a partir do desenvolvimento da física óptica e de aparelhos captadores e receptores de imagem, provocou-se uma revolução em nossa sociedade:

A sociedade do espetáculo não é apenas um resultado de uma plethora de imagens, não é apenas um mundo da visão mas uma visão de mundo que tomou sua forma objetiva com os avanços da ciência. A física ótica [...] exclui o olhar do mundo visível, possibilitou, com o desenvolvimento da ciência e tecnologia, a fabricação de todos os aparelhos captadores e reprodutores de visões: não só para o espectador ver, mas também para ser visto. É o olhar que retorna sob a forma de um mandamento de gozo: “VEJA!” – como diz o nome de um conhecido semanário – “MOSTRE-SE!” – pois mesmo sem vê-lo o olhar está presente: “Sorria, você está sendo filmado”. (QUINET, 2004, p.281).

De modo semelhante, Bauman e Donskis abordam o sentido da imagologia, do luto contra a insignificância e do anonimato na sociedade contemporânea – ou a sociedade do espetáculo. Nesse sentido, a tecnologia pode ser um meio não de interatividade social, mas de exclusão, de manipulação de comportamentos e de vigilância.

Em *Cegueira moral*, observamos que a relação entre visão e comportamento está relacionada a temas já explorados pelo autor em outros trabalhos; porém, que essa obra objetiva problematizar a nova condição de vida social contemporânea, na qual há sujeitos que, ao mesmo tempo em que buscam uma identidade e autoconhecimento, são minados por ideais de consumo e de comportamento:

Em suma, o que conta, acima de tudo, são os desejos do consumidor, e apenas eles. [...] Satisfatórias como possam ter sido as sensações de consumo, seus beneficiários não devem nada em troca às fontes de seus prazeres. Com toda a certeza, não precisam jurar lealdade total aos objetos de consumo [...] quando a capacidade de gerar prazer cai abaixo do nível prometido ou aceitável, chegou a hora de se livrar daquela coisa chata e desinteressante, aquela pálida réplica ou feia caricatura do objeto que um dia abriu caminho para o desejo por meio do brilho e da tentação. [...]. E se, contudo, a “coisa” em questão for outra entidade dotada de sensibilidade e consciência, sentimentos, avaliação e capacidade de escolha? E se, em suma, for outro ser humano? Embora possa parecer bizarra, essa pergunta não é fantasiosa. [...]. Construir a relação exige uma decisão *bilateral*; terminá-la pode ser feito *unilateralmente*. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p.176-178).

Nesse sentido, o sociólogo levanta questionamentos sobre qual o lugar das pessoas que estão fora das redes sociais e que, portanto, “não são vistas” e qual a importância do ser humano que está diante de mim em relação às minhas “amizades virtuais”. Tais questionamentos revelam-se importantes para pensarmos como a questão da percepção do eu e do outro é afetada pelo uso da tecnologia e pela produção de imagens que “ditam” os comportamentos, os sentimentos e as relações humanas.

O olhar, a imagem, o indivíduo, o conhecimento e o imaginário são constituintes que norteiam a investigação proposta nesta dissertação sobre a literatura de Caio F. Se o escritor possui “um olhar poético” sobre a vida, conforme observamos no capítulo de fortuna crítica, há ainda, nos seus contos, um olhar crítico do homem em relação ao mundo. São múltiplos os olhares que compõem a obra desse escritor sul-rio-grandense: o olhar que revela a interioridade das personagens, apontando suas fragilidades e anseios; o olhar que está por detrás das aparências de normalidade e de felicidade das personagens; o olhar desencantado do homem em relação à sociedade, ao egoísmo e à efemeridade das relações e dos sentimentos. Nesse sentido, tem-se a relação entre o imaginário e a sociedade na literatura de Caio Fernando Abreu, segundo podemos comprovar em trabalhos como o de Agra:

A postura intimista que caracteriza a ficção de Caio Fernando Abreu efetiva-se, de certa forma, na esteira de uma produção literária delineada a partir de 1945 e que consistia na expressão exacerbada de um eu multifacetado e disperso num hermético universo psicológico que, não obstante, traduzia um descontentamento com as engrenagens que determinavam as relações sociais e intersubjetivas. A representação desse eu atordoado entre os cacots de uma

identidade em desagregação parece, ainda assim, apontar para a urgência da instauração de um estado digno de humanidade. [...]. Dessa forma, o autor atribui vida a um narrador que será protótipo de boa parte de sua poética: de maneira introspectiva, o narrador captura os momentos reais em que, através de digressões, coaduna um cenário de ocorrências que estruturam um enredo entrecortado por vozes e situações distintas buscando retratar identidades imersas em conflitos construídos a partir das suas inaptidões no lidar com seus vários eus. (AGRA, 2008, p.24).

Nesse aspecto, há, nos contos, ilusões e revelações sobre o homem e o mundo que se fazem ou desfazem pelo viés da experiência perceptiva. Sendo assim, constamos, nos contos de Caio F., o olhar que contempla o mundo, mas também o que modifica a percepção das personagens – o olhar da des-ilusão²⁵, no qual o sujeito apreende o mundo e o ser humano. Nos contos de Caio Fernando Abreu, figuram indivíduos que se sentem angustiados em relação ao olhar do outro, o mau olhar que faz com que esses personagens ajam de acordo com a sociedade, levando-nos a observar, nos textos, a relação entre a manipulação de imagens e ideais de vida e de comportamento, fator que desencadeia efeitos na vida e nas relações dos referidos personagens.

O olhar é o operador da percepção, do conhecimento e da moralidade nos contos de Caio Fernando Abreu; as personagens vão de um estágio de uma cegueira simbólica à luz do conhecimento e do autoconhecimento. Portanto, assim se justifica a breve revisão das relações entre olhar e quatro áreas do conhecimento, antes de procedermos à análise dos contos de Caio Fernando Abreu pertencentes ao *corpus* deste trabalho. Ao referenciar trabalhos de Platão, Merleau-Ponty, Bauman e Quinet, constatamos que os mesmos estão ligados aos símbolos que Gilbert Durand apresenta em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*. Além disso, constatamos também que, se o imaginário é o capital pensando do *homo sapiens*, conforme Durand (2012), conhecimentos filosóficos, psicanalíticos, sociológicos, bem como as formas de expressão artística são elementos que se relacionam e que constituem o conhecimento do homem sobre o homem.

Nesse sentido, a importância do olhar do outro para o indivíduo da sociedade da imagem é intensificada. Relações, comportamentos, maneira de se vestir e de se portar são influenciados pelo meio a que o sujeito pertence e é através do imaginário coletivo que as características desse indivíduo são desenvolvidas. Logo, torna-se ainda mais importante para o homem contemporâneo “olhar” o mundo por meio de uma atividade reflexiva.

²⁵ Segundo Merleau-Ponty, a experiência da des-ilusão faz com que o sujeito, através da experiência perceptiva, adquira ou modifique seus conhecimentos.

3. O olhar nos contos

3.1. Um olhar solitário entre fotografias e retratos

O tema da representação pictórica está presente em vários contos de Caio Fernando Abreu, ao longo de sua produção literária. Constatamos em contos como “Fotografia”, de *Inventário do ir-remediável*; “Fotografias”, de *Morangos mofados*; “Retratos”, de *O ovo apunhalado* e “Porta-retratos”, de *Fragmentos*, a presença de personagens solitários e infelizes que se revelam e são revelados por meio do ato da observação das suas vidas. Podemos estabelecer uma relação entre o nome desses contos e a narrativa, pois há uma “descoberta” do íntimo desses indivíduos, do que está atrás das aparências de pessoas “normais e felizes”.

Quando vemos a imagem de alguém reproduzida em uma foto ou em uma pintura, observamos sua face, sua expressão, seu olhar, mas não podemos saber o que essa pessoa realmente pensou ou sentiu no momento de ser fotografado ou pintado. Ao contrário dos fotógrafos e dos pintores, os narradores dos contos de Caio F. traçam uma fotografia ou um retrato interno, revelando seus sofrimentos, suas inquietações e suas personalidades.

A imagem e a percepção de si mesmo do sujeito, nesses quatro contos, é afetada a partir do ato de olhar-se. O ato de olhar a própria imagem desvela a interioridade das personagens, gera conflitos e modifica a percepção destes em relação ao mundo e a si mesmos. No conto “Retratos”, temos o conflito do narrador ao ver a representação de sua imagem nos quadros que um artista de rua reproduz. Esse conflito do narrador do conto de *O ovo apunhalado* é identitário, pois ele se vê infeliz e sozinho em um mundo hipócrita e maldoso, vivendo uma vida diferente da que desejava. Em “Porta-retratos”, temos o narrador, olhando sua imagem e comparando-a a de uma árvore secando, solitária e sem frutos, ou seja, sem alegria, sem vida, sem amor. Em “Fotografias” e “Fotografia”, estão representadas mulheres em um conflito entre a imagem que pensam ser a que os outros julgam que tenham e a realidade de seus sentimentos de solidão e desesperança em relação ao amor.

A relação entre como os narradores se veem e o que julgam ser visto pelo outro, nos contos, pode ser associada à questão de identidade ou do desencontro consigo mesmo, conforme salienta Magri (2010, p.134-135), em relação às transformações de vida do narrador de “Retratos”, em conflito devido à perda de confiança em seus valores

sociais e de sua identidade. A pesquisadora também analisa questões de identidade e desencontro nas narradoras de “Fotografias”, principalmente em relação à perda amorosa, que transforma suas ações, sentimentos e modos de vida.

O olhar, nos quatro contos destacados vai além de questões de identidade, do conflito do indivíduo com o mundo, com a sociedade e consigo mesmo, entre o que ele deseja ser e o que ele é, entre o que ele sente e o que os outros sentem. Mais do que identidade, o olhar refere-se ao modo como esses indivíduos se revelam e modificam suas concepções pelos mecanismos da observação e da reflexão. Nesse caso, podemos associar o olhar dos narradores em questão ao que Merleau-Ponty, em *o visível e o invisível*, explana acerca da fé perceptiva, com a indagação relativa a vermos as coisas mesmas e ao mundo ser mesmo aquilo que vemos. A resposta para ambos, segundo o filósofo, encontra-se em um labirinto de dificuldades e contradições.

Merleau-Ponty questiona a respeito da crença e da incredulidade. Os questionamentos referentes à credulidade de nosso conhecimento sobre o mundo são pertinentes, ao apontar como construímos o conhecimento por nossa experimentação do mundo. Merleau-Ponty argumenta sobre o sentido de real e imaginário; segundo ele, o real é coerente e provável por ser real, enquanto o imaginário é incoerente e não é incoerente porque é imaginário:

Perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar. [...] submeteremos o imaginário a uma análise paralela e perceberemos que o pensamento de que é feito não é, neste sentido preciso, pensamento de ver ou de sentir, sendo antes a decisão de não aplicar e até mesmo de esquecer os critérios de verificação, de tomar como “bom” o que não é visto e não poderia sê-lo. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.38).

No livro *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty trata da percepção em relação às formas de arte, destacando o pintor como o único a ter o direito a olhar sobre todas as coisas sem ter o dever de apreciação:

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um *fora*, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser meramente “figurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo do nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.44).

Merleau-Ponty declara que não podemos fazer um inventário limitável do visível nem tampouco dos usos de uma língua, de seu vocabulário e de suas frases. A gravura nos oferece indícios para formar uma ideia da coisa que não vem do ícone, mas que

nasce em nós por ocasião deste: “A visão não é metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e ao pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos do corpo”. (2013, p.30-31).

Essa relação entre vidente/visível pode ser associada ao que Roland Barthes afirma, em *A câmara clara*, sobre a fotografia, que é, segundo o filósofo, o advento do ser humano como o outro. Quando olhamos no espelho, vemos nossa imagem refletida, mas não podemos ver, ao mesmo tempo, nossos olhos como visíveis e como videntes:

Ver-se a si mesmo (e não um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma História de Olhares. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. (BARTHES, 2011, p.22).

A pintura não apresenta, conforme o autor de *A câmara clara*, um compromisso com o real ao passo que a fotografia apresenta; porém, nas duas formas de arte, o imaginário se faz presente. É o olhar do pintor que faz emergir o mundo da visibilidade nos quadros, assim como, na fotografia, estão em jogo quatro imaginários, pois, segundo Barthes (2011), há a imagem em que a pessoa se julga, a imagem em que a pessoa gostaria que a julgassem, a imagem em que o fotógrafo julga e a imagem em que o fotógrafo se serve para exibir sua arte.

Essas relações entre olhar, indivíduo, pintura e fotografia, entre o olhar do vidente visível, entre o real e o imaginário estão presentes nos contos “Retratos”, “Porta-retratos”, “Fotografias” e “Fotografia”, principalmente no que se refere ao desvelamento dos sentimentos das personagens.

No conto “Retratos”, observamos a “mutação” da percepção do narrador em relação ao olhar do pintor que o retrata. A narrativa, que trata de um homem desenhado por um estranho rapaz, revela duas diferentes formas de viver e de ver o mundo: a primeira, de um sujeito solitário, que vive uma rotina de trabalho e de preocupações com o dinheiro, com a carreira e com a opinião da sociedade; já a segunda forma de viver e de ver o mundo, no conto, é representada pelo artista, que é livre de imposições sociais, não tem nome, não tem casa, não tem dinheiro e nem preocupações. Podemos

dizer que há, nesse conto, a analogia do embate de valores entre a sociedade capitalista e o mundo, representado pelo universo dos *hippies*:²⁶

Nunca havia reparado nele antes. Na verdade não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. Nunca os vira de perto como hoje. Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor. Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que eles se retirassem dali. Mas não aconteceu nada. Falaram-me no elevador que alguém muito importante deve protegê-los. Achei engraçado: parecem tão desprotegidos. Creio que foi isso que me levou a descer até a praça hoje à tarde. [...] Não achei nada de estranho neles, nada daquilo que a circular dizia. Só estavam ali, de um jeito que não me ofendia. Um deles sorriu e me fez um retrato. (ABREU, 2013A, p.50).

O ambiente em que vivem as personagens bem como as caracterizações das mesmas nos dão indícios do embate entre a vida “capitalista” e a vida “alternativa” do pintor: o narrador está sempre de terno, mesmo aos domingos – dia em que não precisa estar vestido de maneira formal –, vive em um condomínio repleto de pessoas que apenas o espiam, mas que nunca manifestam nada além da indiferença e do controle do comportamento da vida alheia. Enquanto o pintor vive na praça ou em qualquer outro canto da cidade, como a praia; ele tem sua “comunidade”: os indivíduos que, assim como ele, têm uma outra forma de ver e de se relacionar com o mundo; sua aparência é “colorida e incolor”, na descrição do próprio narrador.

A aparência colorida e, ao mesmo tempo, incolor do artista, remete-nos à ideia de felicidade (cor) e à pureza ou à transparência dos sentimentos (incolor), características das quais o narrador irá perceber a falta em sua vida, a partir do encontro com esse pintor e da observação do seu rosto, retratado por ele nos quadros:

Saí para comprar jornal e encontrei com ele. Perguntou se eu queria fazer outro retrato. Eu disse: já tenho um retrato, para que outro? Ele sorriu com uns dentes claros: faça um por dia, assim o senhor saberá como é o seu rosto durante toda a semana [...] Observei-o enquanto desenhava. Na verdade, ele não parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim. Achei

²⁶ Movimento *hippie*: estilo de vida que se propagou entre a geração de jovens dos anos de 1960 e 1970, na qual se insere o escritor Caio F. O movimento *hippie* tinha uma visão de mundo inovadora e distante dos vigentes ditames da sociedade capitalista. Os integrantes desse movimento discutiam questões políticas e se organizaram para levar a público uma opinião sobre diversos acontecimentos, como a ampliação dos direitos civis e o fim das guerras vigentes naquele período. Como grupo, os *hippies* tendem a viver em comunidades coletivistas ou de forma nômade, vivendo e produzindo independentemente dos mercados formais.

Vários textos do escritor Caio F. fazem referência a esse estilo de vida, geralmente opondo-o à rotina de trabalho e à solidão e desencantamento do homem contemporâneo, que vive em grandes centros urbanos, mas que está sempre sozinho; ou ao consumismo e ao materialismo, que afetam as pessoas, deixando-as egoístas e insensíveis, conforme observamos em textos como “Os sobreviventes”, “A margarida enlatada”, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, entre outros.

engraçado por que nunca ninguém sorriu para mim. [...] Enquanto ele desenhava eu sentia vergonha – estava de terno, aquele terno velho que uso aos domingos, e gravata. Também não tinha feito a barba. A garrafa de leite pesava na minha mão, o jornal começava a manchar as calças de tinta. Por um momento senti vontade de sentar no chão, como eles. Creio que achariam ridículo. Me contive até que terminasse. (ABREU, 2013A, p.51).

A cada quadro, o homem percebia que seu rosto envelhecia. Os sete dias representam a transformação desse personagem através da percepção de si mesmo, e essa transformação é tanto exterior quanto interior. A mudança exterior é a sua aparência formal, gradativamente substituída por uma mais informal; já a mudança interior é a revelação de sua infelicidade, de sua solidão e da maldade das pessoas que estavam a sua volta. Desse modo, podemos dizer que é a partir do ato de olhar que o narrador passa de um estágio de alienação interior para o de descoberta dos seus sentimentos e desejos, estágio que compreende os sete dias e os quadros pintados. A simbologia do sete, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012), indica uma mudança após um ciclo concluído e uma renovação positiva:

O setenário resume também a totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força [...] o sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo?”(CHEVALIER E GHEERBRANT. 2012, p.826).

O narrador reconhece que a impressão do pintor sobre sua fisionomia, durante a semana, estava correta em relação ao que via. Ele realmente estava ficando mais velho, sua vida estava cansativa e suas preocupações eram, na realidade, vazias e sem sentido. Ele, então, começa a refletir sobre o que está errado em sua vida e há, nesse processo de mudança interior, uma nova forma de perceber e agir em relação aos vizinhos e ao trabalho, os quais já não são tão importantes. Portanto, é através do olhar para o outro (para o mundo), que o narrador de “Retratos” começa a refletir sobre sua vida e sobre o contexto em que está inserido: “O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei e vi que é a minha cara mesmo”. (ABREU, 2013A, p.53).

Conforme Merleau-Ponty (1971, p.38), o imaginário é uma outra forma de pensar e que toma como bom o que não é visto, mas que poderia vê-lo. Nesse sentido, podemos dizer que a imagem envelhecida do protagonista apresenta-o como uma pessoa infeliz que, embora jovem, está com sua forma de agir e pensar o mundo pautada pelos

padrões de comportamento que o ambiente onde está inserido lhe exigem, deixando-o “morto” em relação aos sentimentos e às possibilidades de relações com pessoas:

Novamente não consegui dormir. Fiquei olhando os retratos na parede branca. É horrível a diferença entre eles, envelheço cada vez mais. Senti muito medo quando pensei no sétimo retrato. E fechei os olhos. (ABREU, 2013A, p.55).

No sétimo dia, o narrador se imagina morto; essa morte, contudo, não é física, mas antes a expressão da finitude de sua identidade, de seus sonhos e de sua vivacidade. Essa “finitude” que o narrador prevê no sétimo quadro e que o pintor imprime nos quadros revela-nos uma crítica a um modo de vida moderno, pautado pelo esvaziamento dos sentimentos e pela marcação do tempo, com os homens sempre envolvidos em tarefas, atividades e compromissos, deixando de olhar para si mesmos e para o outro.

A desilusão em relação a si mesmo e ao outro também é uma característica que encontramos no conto “Retratos”, pertencente ao livro *O ovo apunhalado*. Tudo na vida do narrador está “correto” até ele encontrar o pintor e “ver” sua imagem no quadro. A partir dessa nova percepção sobre si mesmo, o narrador começa um processo de reconstituição interior. Esse processo pode ser associado ao que Merleau-Ponty conceitua sobre a experiência da “des-ilusão”, na qual está exposta a fragilidade da “realidade”.

Do mesmo modo que a solidão e a infelicidade estão presentes na vida do narrador do conto “Retratos”, esses sentimentos também integram a vida do narrador do conto “Porta-retratos”, do livro *Fragmentos*. Há muitas semelhanças temáticas nos dois contos: homens que se sentem só, a morte e o olhar sobre si mesmo. No conto do livro *O ovo apunhalado*, temos a aparência de cansaço do narrador; já em “Porta-retratos”, temos a “secura”, que nos remete ao vazio desse homem e ao fim da vida ou da vontade de viver.

Em “Retratos”, temos o olhar revelador do homem em relação a sua imagem, representada nos quadros, enquanto no conto do livro *Fragmentos*, observamos o olhar do narrador para si, como se estivesse diante de um espelho:

Quase analfabeto de si mesmo, sem vocabulário suficiente para explicar-se sequer a um espelho. Não queria assim esses turvos, não queria assim esses vagos. [...] Tão conscientemente falsa que sua inverdade era o que mais real havia, e isso nem sequer era apenas um jogo de palavras. A grande mentira que ele era, era verdade. Ou a mentira nele nunca fora fraude, mas essência. Seu segredo mais fundo e mais raso, daí quem sabe a surpresa branca de quando ouvira um apenas quase amigo dizer que não passava de uma personagem. (ABREU, 2001, p.6-7).

O narrador de “Porta-retratos” é um homem solitário e desencantado consigo mesmo e com os outros, como podemos contatar quando ele fala das inverdades de sua vida, da rasura de seus segredos e dos seus quase amigos, o que nos leva a pensar que o narrador está expressando o sentimento de não pertencer a nada ou a ninguém, de não ser uma pessoa com relações e sentimentos consolidados. Essa ideia que o narrador nos passa sobre sua vida pode ser também constatada através da metáfora da árvore secando:

Tinha secado: esse era talvez o ponto. Não a palavra exata, que já não tinha essas pretensões, mas a mais próxima, sabia pouco a respeito de árvores, ou sabia de um jeito não-científico, desses de tocar, cheirar e ver, mas imaginava que o processo interno de ressecamento começasse bem antes da morte aparecer no verde brilhante das folhas, na polpa dos frutos ou na casca do tronco. Não era evidente, nem externo ou explícito o que padecia. (ABREU. 2001, p.6).

A árvore é o símbolo da vida em perpétua elevação e ascensão para o céu, ao passo que a secura nos remete à finitude e à esterilidade. O narrador é uma árvore secando, não está mais em evolução ou ascensão: é alguém não mais capaz de amar ou de gerar esse sentimento em outras pessoas, uma árvore solitária que testemunha seu padecimento.

A solidão, o vazio e a falta de amor fazem o narrador “secar”. Tais sentimentos nos fazem refletir sobre o homem e as relações modernas, pautadas pela efemeridade e pela fragmentação: nada é contínuo, tudo se desfaz e, nesse sentido, o narrador também se coloca como uma “colcha de retalhos”, na qual cada retalho é uma experiência – ou decepção – que constituiu o que ele é no presente:

Quase-amigos, nada de intimidades. Mas voltando atrás no ir adiante uma surpresa que Não, não uma surpresa que. Uma não-surpresa surpreendida, pois como e porque se fizesse surpreendida, pois como e porque se fizera visível e dizível naquele momento o que nem sequer alguma coisa escondera? Perdia-se não eram teias. Nem labirintos. Fazia questão de esclarecer que sua maneira torcida não se tratava de estilo, mas de uma profunda dificuldade de expressão [...] as emoções e os pensamentos e as sensações e as memórias e tudo isso enfim que se contorce de dentro de uma pessoa [...] Fragmentava-se era os pedaços descosturados de uma colcha de retalhos. Pedia atenção aqui, por favor, mais por gestos, entonações ou simplesmente clima, e regirava era os retalhos, um por um, não a colcha. (ABREU. 2001, p.7).

O olhar como símbolo da revelação pode ser observado no último parágrafo do conto, no qual o narrador fala de sua “secura” em relação à vida e ao amor: “O seco invisível como verme instalado no de-dentro. Impresentável sobre a casca [...] Tinha dois olhos duros. Dois olhos grandes de quem vê muito e não acha nada. Tinha secado, era esse o ponto”. (ABREU, 2001, p.9).

Nesse olhar revelador, evidencia-se também a simbologia do olho como símbolo da percepção intelectual. Os “dois olhos grandes que veem muito e não acham nada” percebem o quanto há de inverdades na vida do narrador. O “não achar nada” significa a secura e a inexistência, seja de amigos, seja de alegria e esperança, seja de vida. Os olhos que veem muito e nada encontram, do narrador de “Porta-retratos”, podem, então, ser associados à metáfora da árvore secando, em que quase não há mais vivacidade.

Em “Retratos” e “Porta-retratos”, observamos que o olhar dos narradores revela suas inquietações e angústias. De modo semelhante, em “Fotografias”, de *Morangos mofados*, também há um “olhar para dentro” das narradoras, mas além da revelação dos sentimentos delas, o olhar desvela as identidades e a aparência do que está por detrás das aparências de “normalidade” de duas mulheres.

A simbologia do espelho, enquanto reveladora, é apontada como o reflexo do conteúdo do coração e da consciência e pode ser associada ao termo “fotografias”, que nomeia o conto do livro *Morangos mofados*. Jaques Dubois (2009, p.140) relaciona a fotografia com o mito de Narciso e Medusa: “Simplesmente à imagem por sombra sucederá a imagem por reflexo no espelho [...] Narciso e Medusa são igualmente as mitologias da fotografia. Seus espelhos, seus fantasmas”. É nesse sentido que o conto “Fotografias”, de Caio F., pode ser lido como um referente da simbologia do olho e do espelho: as narradoras se observam como se estivessem na frente do espelho e, a partir de então, descrevem-se ou revelam-se com base em sua imagem refletida.

Em “Fotografias”, o conto divide-se em duas fotografias: a primeira, “18x24 Gladys” e a segunda, “3X4 Liège”. As duas mulheres fotografadas, apesar de possuírem suas diferenças, têm pontos em comum: a mesma profissão, a solidão e a esperança de encontrar um companheiro para a vida inteira. Essa esperança é inflamada nas duas mulheres a partir do encontro com uma cigana e a previsão de que elas encontrariam “dois amores em duas semanas, um do passado e outro que ainda conheceriam” (ABREU,1982, p. 97). A profecia da cigana é, talvez, uma ilusão ou uma mentira que ela implanta no coração de seus clientes, mas que funciona para que essas duas mulheres tenham a esperança ou a ilusão de viver um amor idealizado.

As duas fotografias do conto apresentam características que se relacionam com as mulheres fotografadas: na fotografia 18x24, temos Gladys, uma loura, “gostosa”, trintona, ativa, uma mulher que é abundante em todas as suas instâncias: “sempre repito ao espelho passando as bem tratadas mãos de longuíssimas unhas ciclamens pelas fartas curvas perigosas da opulenta carne que Deus me deu, e só ele sabe a quantas duras e

caras penas mantenho firme e fresca. Sou uma loura coquete que adora coquetéis” (ABREU, 1982, p.93). Na segunda foto, 3x4, temos Liége, uma mulher morena, “magrinha”, discreta e passiva: “meus gestos e palavras são magrinhos como eu, e tão morenos que, esboçados à sombra, mal se destacam do escuro, quase imperceptível me movo, meus passos são inaudíveis feito pisasse sempre sobre tapetes, impresentida” (ABREU, 1982, p.97). Se Gladys é uma mulher abundante e exuberante, sua fotografia tem que ser grande o suficiente para comportar essa grandeza, ao passo que Liége, que é mínima, quase imperceptível, tem suas características todas descritas em uma foto 3x4.

Além disso, percebemos, nas duas fotos, o embate entre a sexualidade e a castidade, a luxúria e o pudor, dualidades que podem ser percebidas ao contrapor a loura Gladys²⁷ e a morena Liége, entre o esplendor e o brilho do cabelo louro e uma neutralidade, atribuída ao cabelo castanho.

O cabelo possui simbologia ligada à força vital e as duas tonalidades de cabelo das narradoras reforçam tal ideia, pois enquanto uma possui vitalidade, a outra prefere anular-se no recato de sua personalidade. O louro simboliza o sol e a energia geradora, dois aspectos simbólicos encontrados na personagem Gladys, que luta contra a passagem do tempo e que busca a vida e a alegria na vida social. A cor negra remete ao noturno, ao íntimo, ao sombrio e à morte, que podem ser inferidos nas características de Liége, a qual busca o mistério, o intimismo de seu quarto e a neutralidade em relação aos sentimentos e às suas atitudes.

Na primeira parte do conto de *Morangos mofados*, aparece a narradora Gladys, descrevendo-se de maneira mítica, como se fosse uma deusa e contando sobre a esperança de encontrar o “grande descobridor”. O grande amor, para Gladys, é o descobridor de suas preciosidades, de seus segredos e de suas vontades:

Com as impecáveis unhas ciclamens, bato veloz nas teclas de minha IBM de secretária eficientíssima, a coluna muito ereta, realçando o arrogante relevo do busto que, em idos tempos, já mereceu a disputada faixa de Miss Suéter, acentuado ainda mais pelas malhas justas nem sempre decotadas, pois aos poucos a vida foi me ensinando que a luxúria reside menos na exibição integral do que naquela breve nesga de carne mal-e-mal entrevista entre a luva e a manga, e tenho meus sutis pudores [...] Não fui jamais uma loura óbvia demais, embora tenha estado sempre e por assim dizer à tona de mim mesma, em meu longo conhecimento dos homens descobri astuciosa que, no primeiro roçar de pupilas, é preciso prometer absolutamente tudo mas, no prosseguimento desses furtivos rituais, sei esmerar-me em caprichos lânguidos e débeis negativas, de forma que, quanto mais me esquivo, mais prometo, e mais abundante, se é que me entendem - cada *não* saído de meus cristalinos dentes equivale a dois, dez, duzentos *sins*. (ABREU, 1982, p.94).

²⁷ Podemos fazer uma relação entre Gladys e as mulheres loiras, tidas como símbolos sexuais, a exemplo de Marilyn Monroe e Madona.

Gladys narra suas artimanhas para seduzir os homens, mas essas “técnicas” têm como objetivo a busca por um amor verdadeiro. Essa busca é ainda mais incentivada a partir do encontro de Gladys com uma cigana, que prevê a chegada de dois amores:

É verdade que por vezes me perturbo tentando localizar entre esses o Grande Descobridor, qual América em sua nativa solidão virginal, impaciente pelo Colombo que a revele de vez para o mundo, explorando-a até o derradeiro veio de ouro para torná-la escrava cativa, serva humilhada dos mais brutais colonialismos, e para esse me preparo, [...] – e sei que virá. Há duas semanas uma cigana localizou dois sinais, dois amores entre a minha linha do coração e o solitário sintético do anelar esquerdo. (ABREU, 1982, p.95).

A previsão da cigana sobre o encontro com o grande amor é símbolo da promessa de amor eterno que as pessoas idealizam; Gládys é uma mulher que vive suas paixões e está em busca do “Grande Descobridor”. A característica da personagem pode ser associada ao que Furtado (2008), em seu ensaio intitulado "A mentira necessária: um ensaio sobre a promessa de amor eterno na sociedade contemporânea", fala sobre a fragilidade das relações contemporâneas e que, a partir disso, a promessa do encontro com o amor eterno torna-se uma mentira necessária para que o ser humano evite a infelicidade frente às suas frustrações e à solidão. Furtado baseia-se em Bauman, em *Amor líquido*, para falar que tal promessa pode fomentar uma sociedade de consumo, pois à medida que vários amores são ofertados, também são consumidos:

Ao dizer que ama eternamente, que deseja amar para toda a vida, ou mesmo ao ouvir que será amado para sempre, o ser humano, obedecendo à sua inclinação de preservação da potência de agir, faz funcionar o mecanismo do autoengano, e passa a realmente crer no que fala, deseja e ouve. O discurso de amor eterno, portanto, tem lugar na sociedade contemporânea como mecanismo de autoengano cuja finalidade é um bem: a preservação da felicidade, evitando o desgosto de uma perspectiva em que o amor presente está fadado a um fim próximo. Ou seja, dele resulta um ideal de manutenção do desejo, funcionando como um elemento que protege, inclusive, a própria dinâmica da sociedade de consumo, na medida em que é combustível dos inúmeros amores ofertados – e consequentemente vividos – na modernidade líquida. (FURTADO, 2008, p.104).

A relação entre o desejo das narradoras de viver um “grande amor” e a promessa – ou ilusão – realizada pela cigana pode ser associada ao que Magri salienta em relação à desestabilização das máscaras sociais que Gladys e Liége usam para se protegerem:

As protagonistas, fartas de experiências frustrantes no passado e no presente, vivenciam a desestabilização de seus estereótipos, sustentados por suas máscaras, a partir da ideia de um futuro promissor. O choque entre a promessa de felicidade, de um lado, e a vivência da frustração, de outro, se dá num presente marcado pela experiência do desencontro do personagem consigo mesmo. O desencontro se manifesta não só no descompasso que há entre presente e projeção fantasiosa de futuro, por meio da projeção de expectativas que se choca com uma realidade frustrante, mas, também, pela confusão que se cria entre a identidade das protagonistas e a imagem

projetada por elas na sua relação com o outro. O jogo de máscaras sublinhado na narrativa se faz, portanto, fundamental para o estabelecimento do desencontro neste conto. (MAGRI, 2010, p. 162).

O conceito de máscara social utilizado por Magri considera que tanto Gladys quanto Liége se utilizam do estereótipo de mulher sedutora, cada uma a seu modo. Essa máscara se faz necessária para as personagens de “Fotografias”, pois possui uma função de proteção:

O que modula o comportamento de cada uma é a sua máscara. No conto, as máscaras sociais adotadas pelas protagonistas no estabelecimento de suas relações interpessoais estão representadas por seus estereótipos. [...]. Logo, as máscaras adotadas por Gladys e Liége são instrumentos do qual elas se utilizam para estabelecerem uma relação com as demais pessoas da cidade, desconhecidas. Tanto Gladys quanto Liége procuram pelo Grande Amor e, por causa disso, estão expostas às frustrações amorosas. As máscaras são o meio de atração do homem por quem esperam – o Grande Amor – e, também, um meio de se protegerem daquilo que se apresenta como desconhecido e, potencialmente, como um perigo. (MAGRI, 2010, p.154-155).

A máscara social que a mestra discute em sua dissertação pode ser entendida como uma imagem necessária para que Gladys e Liége transformem suas fraquezas e angústias em força e certezas. Podemos dizer que essas duas “máscaras” se constituem no que Gladys e Liége são, no que elas gostariam de ser, no que os outros pensam sobre elas e do que elas pensam sobre a percepção dos outros em relação a elas. Nesse caso, a máscara e os múltiplos olhares que ela comporta podem ser associados a um dos conceitos de fotografia e o seu jogo de imaginários, definido por Barthes em *A câmara clara* (2011, p.22), entre real e imaginário e entre o visível e o invisível.

A narradora, “Gladys”, luta e vai em busca do que deseja, intitula-se muitas vezes como uma caçadora. O próprio nome da personagem já nos remete à imagem de combate: “gládio”. Nesse sentido, a luta dessa mulher é contra a passagem do tempo e contra a solidão. Também podemos inferir que a luxúria, a vaidade, a imagem de mulher caçadora e poderosa seja uma forma de proteção/gládio contra suas fragilidades em relação à passagem do tempo, à falta de um relacionamento estável:

Mas o segundo, a unha da cigana riscou forte a linha junto à base de meu dedo mínimo, o segundo chegará nos próximos meses e será sim ele, adivinhei, o Grande Descobridor, o tão sabido que nada terei a ensinar-lhe, e tão sabida eu mesma em todas as lições que já prestei que nada terei a aprender de si. Seremos, ele e eu, [...]. Pelos inúmeros coquetéis por onde tenho desfilado meus ardis, observo em desprazer e apreensão meus desbragamentos cada vez mais freqüentes nos dulcíssimos martínis, e triturando a polpa das incontáveis cerejas temo explodir os limites de meus dezoito por vinte e quatro para transformar-me súbita em *outdoor* coloridíssimo, tão escandaloso e desesperadamente imenso que jamais caberia em quarto ou membro algum de qualquer homem. (ABREU, 1982, p.96).

Ao contrário de Gladys, a mulher da segunda foto não é exuberante e “abundante”, mas pequena, singela, como uma foto 3x4. Liége se vê e se compara a uma pessoa que vive em um tempo antigo ou como uma personagem de um romance antigo:

Meu pequeno coração foi gestado numa áspera charneca, gasto os invernos tentando descobrir infrutífera um caminho qualquer sobre a neve capaz de transformar todos os caminhos num único descaminho gelado e sem porto, tivesse nascido cem anos atrás me fanaria em brancas rendas e hemoptises escarlates, menos por doença que por delicadeza, insuportáveis que são para meus olhos os escarpados penedos das tardes ou a luz clara do meio-dia, envolta em penumbras que amenizassem o duro contorno das coisas viventes, assim me fanaria, com a magra mão translúcida estendida para o aro metálico dos óculos pousados sobre a capa de couro de um romance antigo, cheio de paixões impossíveis. (ABREU, 1982, p.97-98).

Além do tamanho das fotografias, percebemos que as diferenças entre as duas personagens também podem ser relacionadas com as suas características físicas, emocionais e comportamentais. O nome “Gládys”, conforme já exposto, pode ser associado ao gládio, a um escudo, a uma forma de proteção que pode ser utilizada em uma luta. Já “Liége” define uma região ao sul da França e é também um substantivo que na língua francesa significa “cortiça”. Se Gládys é uma lutadora, que enfrenta sua solidão e que vai em busca de um amor, Liége é solitária e passiva. Nesse sentido, podemos também fazer uma relação entre a palavra “cortiça” e o comportamento de Liége, pois a cortiça é um material isolante, assim como a mulher da foto 3x4, que isola-se em sua timidez e no medo de se expor em público.

O olhar de Liége para o seu reflexo no espelho revela a sua interioridade, o que apenas ela conhece de si mesma, a sua delicadeza e a sua fraqueza diante do mundo e dos relacionamentos. A solidão e a contenção de gestos e dos sentimentos que caracterizam Liége podem ser observadas no trecho que mostra como ela age:

Nas folhas que datilografo como secretária, os chefes jamais detectaram uma rasura sequer, uma violação de margem, um toque mais nítido ou esmaecido, sou sempre precisa, caracteres negros sobre o branco impecável, e isso é tudo. Recebo modesta os elogios, vou duas vezes ao banheiro cada dia, ao chegar e ao partir, quando não tenho serviço cruzo os braços sobre o busto escasso e simplesmente permaneço, existo mais profundamente assim, quando silente, ou abro discreta certo livro de poemas líricos para saborear algum verso enquanto contemplo as alamedas estendidas atrás das janelas. (ABREU, 1982, p.100).

Assim como na fotografia de Gladys, percebemos que Liége também sofreu decepções em relação ao amor ou a pessoas próximas: na história de Gladys, temos as “caçadas” de uma mulher que procura viver uma relação estável; já na história de Liége,

não existem caçadas, pois a mulher dessa fotografia é contida em suas emoções e relações, mas existem as “quedas” que ela sofreu:

Não, não ofereço perigo algum: sou quieta como folha de outono esquecida entre as páginas de um livro, definida e clara como o jarro com a bacia de ágata no canto do quarto - se tomada com cuidado, verto água límpida sobre as mãos para que se possa refrescar o rosto, mas se tocada por dedos bruscos num segundo me estilhaço em cacos, me esfarelo em poeira dourada. Tenho pensado se não guardarei indisfarçáveis remendos das muitas quedas, dos muitos toques, embora sempre os tenha evitado aprendi que minhas delicadezas nem sempre são suficientes para despertar a suavidade alheia, e mesmo assim insisto. (ABREU, 1982, p.99).

Além das quedas, Liége ainda tem uma esperança de ter uma relação estável e duradoura, o “amor verdadeiro”, principalmente após a profecia da cigana:

Ninguém suspeita de meu segredo, caminho severa pelas calçadas, olhos baixos para que minha sede não transpareça: ah sou tão morena e magrinha que ninguém me adivinha assim como tenho andado – castamente cinzelada no topo deste morro onde os ventos não cessam jamais de uivar, tendo entre as mãos, como quem segura lírios maduros dos campos, uma espera tão reluzente que já é certeza. (ABREU, 1982, p.100).

Tanto Liége quanto Gladys revelam a solidão e a procura do “verdadeiro amor”. Ambas as mulheres têm seus sentimentos abalados pelas palavras da cigana: “em duas semanas encontrarás dois amores, um do passado e outro desconhecido” (ABREU, 1982, p.97). Observamos que, embora essas duas profecias da cigana possam ser ilusões, elas soam como verdade para essas duas mulheres que se “iludem” com a falsa promessa de um grande amor e de um homem idealizado.

A idealização e a esperança de encontrar um grande amor são apontadas por Furtado (2008) como necessidades para que o ser humano sobreviva em um mundo marcado pela fluidez e pela dissolução rápida de laços de afeto:

O ser humano engana a si mesmo constante e necessariamente. Adianta o despertador para não perder a hora. Só leva realmente a sério argumentos que sustentem suas próprias crenças. Evita perceber que os relacionamentos amorosos são fadados a terminar e que, especialmente na sociedade contemporânea, tal fim é extremamente próximo e potencial. Essa esquiva é possibilitada pela crença nas juras de amor eterno do parceiro. É, além disso, alimentada por um desejo de amor eterno que permite que também se profira o discurso de amor eterno. Em outras palavras, é para evitar a tristeza do olhar insípido sobre o mundo e seus frágeis relacionamentos amorosos que o homem se engana, mentindo para si próprio ao crer desejar, receber e oferecer amor eterno. Essa mentira, entretanto, não é intencional. Para que o auto-engano funcione devidamente, é necessário que o indivíduo efetivamente acredite na mentira. (FURTADO, 1998, p.104).

O engano sobre o amor eterno, fomentado principalmente após as duas narradoras encontrarem uma cigana, é uma ilusão que faz com que essas mulheres,

embora de maneira diferenciada, se preparem para a chegada deste que será seu companheiro para o resto da vida. E é através desse aspecto que o olhar, no conto “Fotografias”, configura-se de duas maneiras: como essas mulheres se veem e como elas pensam que os outros a veem. Tanto Gladys quanto Liége são mulheres solitárias, que veem o tempo passar e sentem a necessidade de encontrar alguém e viver uma história de amor. Gladys pensa que os outros a veem como uma deusa, como uma mulher sensual, enquanto que Liége pensa ser uma pessoa invisível, que passa despercebida pela vida e pelos outros.

A mesma temática que envolve a mulher e a procura de uma relação estável pode ser observada no conto “Fotografia”, do livro *Inventário do ir-remediável*. Nele, há o conflito de uma mulher que espera a chegada de um possível pretendente em um restaurante. O homem não vai ao encontro dessa mulher, que se exaspera diante da frustração do encontro e dos “olhares” dos demais clientes do restaurante. A sensação de estar sendo olhada ou avaliada pelos demais frequentadores do recinto faz com que a narradora do conto revele os seus sentimentos de solidão, desesperança e menosprezo:

Sentada aqui, desde não sei quando, olho à esquerda, olho em frente, em cima, olho quase tonta de não encontrar, olham também da mesa do lado, já perguntei as horas duas vezes, não, três, o cara respondeu direito a primeira vez, da segunda me olhou oblíquo, na terceira comentou qualquer coisa com a mulher, deve ter dito coitada, levou o bolo. (ABREU, 1995, p. 63)

A narradora do conto descreve-se como uma pessoa invisível, “incolor”, incapaz de causar alguma impressão em alguém. Suas características podem ser associadas à foto de Liége, no conto de *Morangos mofados*, e ao narrador do conto “Porta-retratos”, pois há a solidão e o sentimento de amargura em relação a essa condição:

sufoco e quase esmago as coisas, e as gentes também, apenas ultrapassam numa rapidez de quem não olha para trás e vai seguindo em frente, fraca demais para ser barreira, transparente, porosa feito cortina de fumaça, não, não exatamente, a fumaça ao menos faz os olhos ficarem vermelhos, provoca tosse, eu não consigo abalar ninguém, um plástico, material sintético, teve pena na certa, eu não quero que tenham pena de mim. (ABREU, 1995, p. 63).

Diferente do ocorrido no conto “Fotografias”, de *Morangos mofados*, o olhar não é só da mulher em relação a si mesma, descrevendo-se e revelando-se como se estivesse na frente de um espelho, mas o olhar dos outros em relação a essa mulher, que “levou um bolo” de seu companheiro. Nesse sentido, podemos associar o olhar, nesse conto, ao que Quinet e Merleau-Ponty afirmam sobre a construção do olhar, ou da percepção que se tem através da relação sujeito e mundo; ambos levantam questões relacionadas à alteridade. Quinet (2004, p.184) evoca o mito de Medusa para falar da

angústia gerada frente ao olhar de outrem. É nesse ato de olhar e ser olhada que a narradora reflete sobre sua condição solitária:

Que horas são, meu Deus, não quero perguntar outra vez, vai ficar muito evidente, já mudei mil vezes a posição na cadeira, não encontro o jeito, seria necessário um jeito específico de esperar, é medo o que eu tenho? Não sei, de repente me encolho toda, um movimento interior de defesa enrijada por um sentimento que desconheço. (ABREU, 1995, p. 65).

Nesse conto do livro *inventário do ir-remediável*, observamos a questão da desilusão e da desesperança. Para a narradora de “Fotografia”, diferentemente do que ocorre com Gladys ou Liége, não há mais esperança de pôr um fim em sua solidão. O mundo é simbolizado, nesse conto, pelos clientes e pelo garçom do restaurante, os quais olham para a narradora e desvelam suas angústias e o seu temor pelo abandono:

O sentimento vai se adensando em mim, transborda dos olhos, das mãos, sai pela boca em forma de fumaça, sinto meus lábios ressequidos, machucados, o gosto amargo, a bola cresce estendendo tentáculos, no meio dela eu me encolho cada vez mais, presa num círculo que cresce até explodir na vontade contida de gritar bem alto, bem fundo, rouca, exausta, correndo, esmagando as folhas de um outono, de um outro tempo, ainda este, o tempo, o outono, a tarde, o mundo, a esfera, a espera que estou sempre presa. (ABREU, 1995, p. 65).

Portanto, podemos observar que, nos contos “Retratos”, “Porta-retratos”, “Fotografias” e “Fotografia”, o olhar se estabelece de duas maneiras: o olhar dos narradores sobre sua interioridade e o olhar dos outros em relação a esses indivíduos. A experiência perceptiva é uma operação de revelação da personalidade e dos sentimentos dos narradores.

Ademais, percebe-se a relação entre o título dos contos, retratos ou fotografias, com a simbologia do espelho, como um desdobramento das imagens do eu e a duplicação da consciência. Para Quinet (2004, p.175), o espelho e o quadro servem como instrumentos para apreender a distinção que a psicanálise faz entre o especular e o escópico, entre o que se vê e o que não pode ser visto mas que, no entanto, dá razão àquilo que se vê. Sendo assim, tanto os retratos quanto as fotografias dos contos de Caio F. fazem emergir o que não se pode ver por detrás das figuras representadas, a exemplo dos seus sentimentos.

3.2 Um olhar fotográfico sobre Guanxuma

Nas análises já efetuadas, observamos a simbologia do olhar associada ao tema de retratos e de fotografias, como se estas fossem uma forma de revelar, refletir o estado interior dos narradores dos contos enfocados. A relação entre olhar e fotografia também pode ser percebida no conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, do livro *Ovelhas negras*, principalmente no que tange à memória e ao imaginário.

Segundo Roland Barthes, a fotografia não fala daquilo que não é mais, mas daquilo que foi; e, diante de uma foto, a consciência não toma a nostalgia da lembrança, pois a essência de uma fotografia é a de ratificar o que ela representa: “a fotografia não rememora o passado [...] O efeito que ela produz em mim não é de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”. (BARTHES, 2011, p.91).

A fotografia atesta que algo existe ou existiu, mas esse tipo de imagem pode suscitar, em seu espectador, várias outras relações ou emoções. Ao olhar uma foto, o indivíduo também evoca o imaginário, principalmente no que se refere a algo ou a alguém que faz parte de sua memória. A associação entre olhar, imagem e memória pode ser estabelecida, conforme ensina o filósofo Gonçalves Filho:

A memória tece lembranças assentadas na efetividade de acontecimentos, miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores participantes, que nestes acontecimentos se engajam integralmente. O movimento de uma lembrança vibra fora dos compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente, de uma ideia eterna, de um princípio abstrato: o ânimo que fomenta é gerado na espessura de uma experiência. Uma experiência possui plasticidade: não fixa saberes, remetendo sempre nossa atenção para os sentidos inesgotáveis de uma práxis. Possui perceptibilidade: oferece traços inconfundíveis que a singularizam. Possui realizabilidade: impõe-se como realidade incontestável através de diversas interpretações que pode sustentar. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.98).

O olhar e a imagem são elementos constituintes da memória, conclusão que pode ser inferida pelas descrições do narrador do conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, do livro *Ovelhas negras*, pois sua escrita aproxima-se da fotografia, ao reconstruir imagens presentes em sua memória. O olhar, nesse conto, é sobre uma imagem “congelada” que revela como é a cidade de Guanxuma, nas lembranças do narrador e, nesse sentido de “congelamento de imagem”, podemos aproximar o olhar do narrador aos conceitos de fotografia:

Por quatro pontos pode-se entrar ou sair do Passo da Guanxuma. Vista de cima, se alguém a fotografasse — de preferência numa daquelas manhãs transparentes de inverno, quando o céu azul de louça não tem nenhuma nuvem e a luz claríssima do sol parece aguçar em vez de atenuar a navalha do frio solto pelas ruas, com o aglomerado das casas quase todas brancas no centro, em torno da praça, e as quatro estradas simétricas alongando suas patas sobre as pontas da Rosa dos Ventos — e ao revelar o filme esse fotógrafo carregasse nas sombras e disfarçasse os verdes, a cidade se pareceria exatamente com uma aranha na qual algum colecionador tivesse espetado um alfinete bem no meio, como se faz com as borboletas, no ponto exato em que as quatro estradas se cruzariam, se continuassem cidade adentro, e onde se ergue a igreja. A torre aguda da igreja seria a cabeça desse alfinete prendendo no espaço a aranha de corpo irregular, talvez disforme, mas não aleijada nem monstruosa — uma pequena aranha inofensiva, embora louca, com suas quatro patas completamente diferentes umas das outras. (ABREU, 2013B, p.30).

O olhar do narrador sobre Guanxuma é fotográfico, reconstruindo imagens do passado da cidade. A reconstituição da imagem da cidade, porém, carrega as impressões do seu “fotógrafo”. Segundo Gonçalves Filho (1988), a memória se faz de acordo com os padrões e valores do sujeito no mundo:

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício de congenialidade, onde há, pois, investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los: então fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que ele recordou quanto do que recordou a partir do modo como o fez. A recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca de seus sentimentos, a colorir eticamente e afetivamente a lembrança. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.99).

A fotografia de Guanxuma apresenta os quatro pontos da cidade, que são quatro saídas, quatro caminhos a serem seguidos pelos que moram ou passam pela cidade. Segundo o narrador, a cidade assemelha-se a uma aranha, cuja cabeça seria a torre da igreja e as quatro saídas corresponderiam as suas patas.

A aranha, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p.72), é o símbolo da introversão e do narcisismo, pois a interioridade provocada pela aranha ameaçadora no centro de sua teia é, na realidade, a absorção do ser pelo seu próprio centro: “Essa fragilidade evoca uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras”. Todas as direções da cidade de Guanxuma convergem para o centro – a igreja –, mas esse centro é ameaçado pela fragilidade assentada no seu entorno.

No centro de Guanxuma, está a igreja, que deveria ser a guardiã da moral e da fé, mas, conforme observamos no tom crítico do narrador, ao descrever a cidade, é também no centro que está a hipocrisia, o desvio do olhar sobre as mazelas e a ilusão de segurança, unidade e proteção.

As quatro patas – ou quatro direções de Guanxuma - apresentam aspectos negativos, que revelam suas fragilidades: ao leste, temos o caminho dos românticos e dos sonhadores; ao norte, o da prostituição; ao sul, a miséria e, ao oeste, o deserto.

Tanto no leste quanto no norte da cidade, constatamos a presença de um “amor de contravenção”, pois, no primeiro, temos o caminho dos românticos e dos sonhadores, dos homossexuais e dos *hippies* e, no segundo, o amor prostituído das meretrizes de La Morocha e ainda o amor dissimulado ou hipócrita dos maridos e das esposas que frequentam as sangas durante o dia.

No lado leste de Guanxuma, existem os plátanos, temos um caminho místico, onde passam os românticos e os sonhadores, mas há também o “pecado”:

Novamente entrelaçadas nas copas altas, dispondo sombras, noite alta elas conspiram a favor daqueles namoros considerados *fortes* e de certas amizades estranhas, como aquela que durante anos uniu a Tarragô filha do vice-prefeito à alemoa Gudrun da revistaria.

Mesmo que nada mais existisse lá, só o Túnel seria suficiente para que os apaixonados do Passo preferissem essa estrada a qualquer outra das três, mas há outras razões. Tomando-se uma picada de terra batida à direita de quem vem da cidade, pouco antes da alameda, chega-se à casa de Madame Zaly, cartomante, vidente e curandeira respeitada por todo Estado e, dizem mas ninguém prova, a aborteira mais hábil da cidade, com seus devastadores chás de arruda e outras tisanas. (ABREU, 2013B, p.31).

Observamos, nessa passagem, a referência à homossexualidade e também aos *hippies*²⁸, algo malvisto, segundo as lembranças do narrador, conforme constatamos na passagem em que ele fala de estranhas amizades, como a existente entre a filha do vice-prefeito e uma alemã. As designações dos que passavam pelo lado leste de Guanxuma, os “românticos e sonhadores”, também nos remete à ideia de ilusão ou de uma idealização da realidade que os cercam.

Além disso, podemos associar os românticos e sonhadores à árvore-símbolo dos lugares que frequentam: os plátanos, que possuem folhagem em forma de coração. As folhas dessas árvores modificam suas cores conforme a passagem do tempo: são verdes na maior parte do ano e vermelhas quando caem. Essas cores podem ser pensadas como uma alusão a cada um desses românticos e sonhadores: eles nascem, são férteis e ricos em vida; o verde é esperança, a força e, também, a harmonia com a natureza, enquanto o vermelho nos remete ao amor, ao ardor e ao sangue. O verde e vermelho são cores de vida e de morte, de essência e de existência:

²⁸ Os *hippies* tinham como idealizações a harmonia com o ambiente e o amor livre, porém, esse estilo de vida era mal visto pela sociedade, assim como os “românticos e sonhadores” do conto. Além da questão do sonho e da forma “romântica” de perceber o mundo, outro ponto que aproxima essa parcela da população de Guanxuma com os *hippies* é o ambiente que frequentam, sempre caracterizado pela natureza e místico.

O verde é a cor da água, como o vermelho é a cor do fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre as duas cores são análogas às de sua essência e existência [...] o desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde. [...] o vermelho é uma cor masculina e o verde uma cor feminina. No pensamento chinês é o yin e o yang, [...] o equilíbrio de um e outro é todo o segredo do equilíbrio entre o homem e a natureza. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 938-939).

Considerando a simbologia das cores do verde e do vermelho bem como as folhas do plátano, podemos afirmar que os frequentadores do lado leste de Guanxuma, os românticos e os sonhadores, são indivíduos que buscam o amor e a harmonia. A realidade deles é pautada por uma ilusão ou idealização, culminada nas atitudes dos moradores da cidade. Desse modo, assim como as folhas de plátano que nascem resplandecentes e, ao cair, estão vermelhas, os românticos e os sonhadores desse lugar também são resplandecentes e caem em função do amor contravertido, como o homossexualismo. O próprio cair das folhas do plátano é análogo à queda desses indivíduos frente ao amor e às imposições e preconceitos da sociedade de Guanxuma.

Nesse lugar, além do amor, há também o “pecado”²⁹, a morte e o curandeirismo, praticado pela aborteira Madame Zaly. Tais aspectos apontados pelo narrador associam-se à simbologia da aranha, pois a igreja está no centro e fragilizada, tal qual a aranha em sua teia; essa fragilidade, porém, também pode ser entendida como um isolamento da igreja, que é apenas figurativa para os moradores que “velam” seus preconceitos, egoísmos e maldades através da imagem de tradição familiar.

A figura de Zaly representa a vidência, o místico, o sonho e a visão daquele que vê além do visível. Essa mulher, vidente também, pode ser associada à figura divina, como aquela capaz de ver tudo, de dar o futuro ou retirar a vida:

Madame Zaly, cega de um olho coberto por venda preta e estranho sotaque — alguns juram que peruano, outros francês, indiano os mais delirantes, mas para os heréticos mera língua presa —, também planta girassóis e se alguém lhe perguntasse por que, certamente explicaria, sacudindo as muitas pulseiras de ouro, que é nativa-do signo-de-Leão-e-os-leoninos-precisam-do-sol-em-todas-as-suas-formas. Nas tardes de verão, quando os girassóis escancaram as pétalas amarelas em volta da casa de tábuas também amarelas de Madame Zaly, de dentro do Túnel do Amor pode-se ver aquele exagero de ouro respingado em gotas sobre o verde do campo. E quando, de dezembro a março, alguma moça volta ao Passo com um girassol dos grandes nas mãos, ou dos pequenos nos cabelos, todo mundo fica logo sabendo que ela foi ou ver o futuro ou matar uma criança. (ABREU, 2013B, p.31).

²⁹ Associa-se a noção de “pecado” à visão de pecado dos moradores da cidade, relacionadas ao homossexualismo, à libido e ao aborto, conforme é mostrado pelo narrador do conto.

A vidência e o misticismo caracterizam a personagem Madame Zaly e correspondem à sabedoria alquímica e ao nefasto, à vida e à morte. Essa vidente também tem como característica a oblação do órgão visual, mas, mesmo sendo zarolha, enxerga além do visível, além do que os moradores de Guanxuma conseguem ver. Sua vidência pode ser atribuída à cegueira, presente nos símbolos espetaculares, conceituados por Gilbert Durand, na qual o sacrifício do olho é compensado por uma segunda visão, aproximada do divino e do onipotente. Nesse aspecto, podemos dizer que a língua que Madame Zaly fala não é entendida pelos moradores da cidade por esta pertencer a uma etnia diferente, mas também porque os moradores não conseguem ou não querem entender o que essa mulher que vê além do visível e do aparente está falando.

Ao norte de Guanxuma, temos a região das sangas, onde fica o meretrício de La Morocha, lugar que é um contraponto ao leste, marcado pelo amor. Para o narrador, na cidade, o amor e o sexo estão separados até por estradas, e essa observação revela uma crítica em relação às atitudes dos moradores da cidade:

Menos romântica e mais erótica, porque no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso, é a pata estendida em direção ao norte. Do vale onde fica a cidade ela sobe áspera, em linha reta até o topo da coxilha da zona do meretrício. Aqui, assim como Madame Zaly reina a leste com seus estranhos poderes sobre as plantas e os destinos, quem brilha soberana sobre a carne e os prazeres é La Morocha, uma paraguaia meio índia de olhos verdes estreitos de cobra e cuia de mate novo sempre entre os dedos cheios de anéis. O mais vistoso deles, dizem, uma serpente de prata com olhos de rubi autêntico. (ABREU, 2013B, p.32).

A descrição da dona do meretrício remete-nos à noção de “mal” e “pecado”: “olhos verdes estreitos de cobra” e dedos com anel de serpente com olhos de rubi. Conforme Chavalier e Gheerbrant (2012), ao anel, é conferida a crença de poderes mágicos; esse símbolo também possui uma ambivalência, sendo o mesmo que une e isola, ou ainda uma ambivalência no que se refere à dialética de amor-escravo; o rubi e o vermelho remetem-nos à paixão, ao ardor e à beleza. Já os olhos de alguns animais são temidos e, em algumas mitologias, são relacionados à crença do mau-olhado, simbolizando a tomada de poderes por algo ou por alguém, seja por inveja ou por intenção maldosa. La Morocha tem “olhos de serpente”, o que nos leva a essa questão do mau-olhado, da maldade. Além da característica física, o anel da dona do meretrício também indicia a questão do mau-olhado e da maldade, da tentação, da sedução e do “pecado”, ao possuir uma serpente de olhos com rubis.

Tanto La Morocha quanto Madame Zaly podem ser consideradas feiticeiras: Madame Zaly é uma curandeira, detém conhecimentos sobre as plantas e tem o poder de curar ou de aniquilar. De maneira diferente, La Morocha não é curandeira, mas tem o poder de “enfeitiçar” e “amaldiçoar”, conforme podemos constatar nas descrições de sua figura. Ambas têm ligação com o desconhecido ou com obscuro, seja em relação à vidência ou ao uso de poderes ocultos.

No imaginário, as feiticeiras são a antítese da mulher idealizada, e essas duas personagens dos contos são descritas de maneira negativa: ambas detêm um poder, seja de dar o futuro ou de retirar a vida, seja de “enfeitiçar” ou de “seduzir”. Madame Zaly e La Morocha vivem afastadas da sociedade, em lugares isolados, pois elas ocupam um lugar à margem e representam um “perigo” em relação à manutenção da fé e da moralidade, assim como ocorre com as feiticeiras presentes no imaginário coletivo.

Tanto os olhos quanto o anel de La Morocha simbolizam a traição e o pecado, características atribuídas à maioria dos que passam pelas sangas:

De águas fresquíssimas no verão e gélidas nas manhãs de inverno, cobertas por uma camada de geada tão fina que dá a impressão de que bastaria soprar leve na superfície para rachá-la em cacos e ver os lambaris do fundo. Essa, claro, é a estrada preferida da bagaceirada do Passo. Nas noites de verão dizem que a soldadesca, os rapazes e até senhores de família, médicos e vereadores costumam arrebanhar o chinaredo das pensões de La Morocha para indescritíveis bacanais na beira dos lajeados, com muita costela gorda, coração de galinha no espeto, cachaça, violão e cervejinha em caixa de isopor. (ABREU, 2013B, p. 33).

A simbologia da água pode ser observada na passagem destacada, pois nessa direção da cidade, tudo é passageiro, como a água das sangas, como os homens que passam as noites no meretrício e como as famílias “direitas” que passam as tardes de verão. Ademais, a imagem da água deixa de ter simbologia ligada ao tenebroso, encontrado nos símbolos nictomórficos, para simbolizar uma purificação que ocorre entre a passagem dos clientes do meretrício, à noite, e a passagem das famílias durante o dia: assim como a água corre e leva as impurezas, o orvalho cai sobre a noite como forma de purificação para a luz do dia:

Ao cair da tarde, principalmente em janeiro quando as famílias direitas buscam o frescor da sanga, a tradição manda os maridos irem na frente para limparem discretamente as areias, enquanto as senhoras se fingem de distraídas e diminuem o passo, sacudindo as toalhas sobre as quais vão sentar. (ABREU, 2013B, p.33).

Na parte sul de Guanxuma, temos o arco, onde estão os miseráveis da cidade e também o quartel na Vila Militar Rondon. O arco, que caracteriza a região, é um

símbolo espetacular de luta contra as trevas, o que podemos associar à luta dos moradores dessa região para sobreviver a condições sociais e humanas degradantes e também à luta dos militares em “defesa” da cidade.

Mesmo que a região do arco tenha a presença de militares, não há proteção – ou defesa – para a parcela mais pobre e necessitada da população de Guanxuma. Nesse sentido, observamos um tom de ironia em relação à estrutura da sociedade no conto:

Em direção ao pampa e ao Uruguai, além do pobrerio da Senzala espalhado em malocas de telhado de latão, há o quartel do Passo com a Vila Militar Rondon ao lado, sempre com alguns cariocas de fala chiada e meio sem modos, todo mundo acha. [...]. Nos baixos úmidos até em tempo de seca, a piazada barriguda cata agrião e girinos pelos banhados e, dizem, até mesmo algum sapão rajado para feitiço de Madame Zaly, um pila cada, enquanto negrinhas adolescentes pulam cercas de arame farpado, de preferência em noite de lua nova, trouxa nas costas, para atravessar a cidade a pé e cair de boca na vida do lado oposto, nas pensões de La Morocha. Algumas se regeneram antes de pegar doença incurável de macho e vão se empregar com senhoras de sociedade, feito a Lisaura Sonia de Souza, que depois foi primeira e única Miss Mulata Passo da Guanxuma, casou com coronel reformado e hoje até bingo canta aos sábados no Círculo Militar, mas não passa nem da porta dos fundos do Clube Comercial. (ABREU, 2013B, p.34).

A única esperança, ou fé, dos moradores mais pobres da Vila Militar é a Santa Gorete dos Lírios, uma menina que pertenceu a essa região e que foi brutalmente assassinada:

Viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedeiros e mandaletes para a cariocada da Vila Militar Rondon, ninguém sabe bem como, a cada agosto, a Senzala sobrevive aos surtos de tifo, meningite e tudo que é peste ruim. Mais do que pela vontade de Deus, todo mundo acha que é mesmo por artes santas da Gorete dos Lírios, estuprada e degolada aos nove anos de idade, a cabeça sem corpo, de olhos abertos e sorrindo afogada entre tufos de copos-de-leite no banhado, em ano que ninguém lembra quando e nem mesmo se realmente houve. Padroeira de todos os maloqueiros, basta acender vela branca em noite de lua cheia ao lado de açúcar branco, que toda criança adora, mais nove copos-de-leite, a idade da santinha, colhidos de fresco — e todas as preces são atendidas. O padre nega, mas dizem de fonte segura que corre beatificação no Vaticano, até bispo já andou fazendo rol de milagre. (ABREU, 2013B, p. 35).

Gorete é, para os moradores, uma mártir, uma santa. A mitificação dessa criança pode ser considerada fruto de um desejo de proteção para uma população tão desassistida. Gorete também é o nome de uma santa da Igreja Católica, que foi assassinada de maneira semelhante. Desse modo, observamos que, em Guanxuma, para essa parcela população que não tem as mesmas condições de vida e não tem a mesma defesa que as demais, rezar para os mesmos santos não adiantaria: seria necessário, então, alguém que os represente; que, assim como eles, padece ou padeceu.

A ironia se faz presente na fé e na lenda de Gorete dos Lírios e, de modo semelhante, também está na lenda sobre o arco branco, que caracteriza a região. Segundo a lenda, um guerreiro tapuia com uma flecha em direção ao céu foi enterrado nesse lugar: “Além de aranha, dizem, pois, o Passo da Guanxuma é também o corpo de um guerreiro tapuia enterrado entre vales e coxilhas, tão valente que nem mesmo embaixo da terra conseguiram arrancar-lhe das mãos o arco e a seta” (ABREU, 2013B, p.35). Tal mito poderia ser de um militar, ou de outro morador da cidade, mas por ser um tapuia, um indígena, inferimos que se trata também da inversão da ideia de proteção e defesa, pois esse guerreiro mitificado tem sua origem em uma etnia reprimida, explorada e esquecida, de modo semelhante aos moradores dessa vila. O arco e a flecha em direção ao céu podem representar o desejo dos moradores dessa região de ascensão ou de melhoria das condições de sua vida.

No lado oeste de Guanxuma, temos o deserto, que, um dia, já foi um campo fértil. O veneno depositado pelo estancieiro da região “matou” a terra, “matou” a vida desse lugar e, esse veneno empregado pelo estancieiro, representa uma analogia com sua maldade, a qual, além de secar o ambiente, também segundo os moradores da cidade, matou uma de suas filhas:

Para a fronteira com a Argentina estende-se a última pata da aranha. O deserto, apenas o deserto, um ondulado deserto de areia avermelhada que o vento sopra fazendo e desfazendo as dunas que ameaçam a única coisa que ainda resta por lá: cercado por cinamomos cada vez mais raquíticos, distante da estrada mas nem tanto que não possa ser visto, com sua piscina — a única do Passo — em forma de cuia de mate, ergue-se o que ainda resta do palacete de Nenê Tabajara, o estancieiro responsável, dizem, por todo aquele areal dos infernos que em dia nem muito longe até açude teve. Veneno demais na plantação, monoculturas, coisas assim, todas do mal, e como Deus castiga, agora que perdeu quase tudo em dívida de jogo e hipoteca, o deserto avança sobre seu último refúgio sem que ele tenha para onde fugir. Sozinho no casarão roído pelos ventos, a piscina seca há anos, Nenê passa o dia inteiro olhando as fotos da filha Eliana, a mais linda das sete que teve, e as outras seis, espalhadas pelo mundo, não querem saber dele — sem chorar, de joelhos, os olhos secos vermelhos da areia que entra pelas frestas, não de lágrima. (ABREU, 2013B, p.36).

O isolamento desse morador do oeste pode ser entendido como o fruto de um olhar julgador dos moradores da cidade. Na passagem anteriormente citada, observamos o verbo “dizem” remetendo ao que se conta sobre o lugar e à causa de sua desertificação, mas as versões sobre a história de Nenê Tabajara também podem ser entendidas como inverdades, fruto de um olhar que julga e, nesse caso, também isola.

No final do conto, constatamos o entrelaçamento entre o olhar e a memória, pois o narrador reconstitui as imagens do que viu no passado de Guanxuma e, além disso, tal rememoração é um fator importante para refletir sobre o tempo presente na cidade:

Isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo. De tudo, o mais real, salpicadas entre as quatro patas da aranha — no meio dos girassóis do leste, à beira dos lajeados ao sul, pelos descampados do norte e até mesmo entre os vãos mais sombrios das areias a oeste —, o que mais tem em qualquer tempo de seca ou aguaceiro, calorão ou friagem, são touceiras espessas de guanxuma. Por mais que o tempo passe e o asfalto recubra a polvadeira vermelha das estradas, transformando tudo em lenda e passado, por mais sujas e secretas as histórias sussurradas pelos bolichos, entre rolos de fumo preto e sacos de feijão, por mais que por vezes o tempo pareça não andar, ou andar depressa demais, quando as antenas de tevê e as parabólicas começam a interferir entre o arco e a torre, exatamente por causa da planta, de dois males jamais sofreu, sofre ou sofrerá o Passo. De distúrbios estomacais, que chá de guanxuma é tiro e queda, nem de pó acumulado, que os ramos servem para fazer vassouras capazes de assentar até mesmo a poeira daquele deserto próximo que sopra e sopra noite e dia sem parar e, dizem, dizem tanto, ai como dizem nesse Passo, nunca para de crescer. (ABREU, 2013B, p.37).

Sendo assim, a relação entre o olhar, a imagem, a memória e o imaginário, no conto em análise, pode ser estabelecida, pois, é ao reconstituir o passado, que se pode compreender o presente. Mesmo com o avanço da cidade, seja em caráter territorial ou em evolução tecnológica, ainda se observam aspectos negativos, como o mal, representado pelo deserto, pela malidicência e pela fala dos moradores. Tais aspectos, que constituíram a cidade e que compõem a memória do narrador, apresentam-se por meio do olhar crítico do narrador em relação à cidade.

Além do olhar do narrador sobre a imagem “congelada” da Guanxuma de sua memória, constatamos a presença de um outro – ou de outros olhares – nesse conto. Eles se referem ao julgamento dos moradores em relação ao contexto que os cercam, conforme percebemos nas frases do narrador: “e, dizem mas ninguém prova”; “todo mundo acha” e “isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo da Guanxuma”.

Portanto, podemos afirmar que, em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, apresenta-se um olhar fotográfico do narrador sobre a imagem da cidade, descrevendo os seus quatro cantos e o seu centro. É a partir desse olhar sobre o espaço que o narrador rememora o passado e traz à tona questões referentes ao comportamento dos moradores do lugar, principalmente sobre o olhar de julgamento que estes lançavam sobre os outros, sendo, muitas vezes, um pretexto para velar os seus defeitos de caráter.

3.3 O olhar e o outro: o amor e a des-ilusão

Os contos que compõem o *corpus* dessa análise, além de trazerem simbologias ligadas ao olhar e aos seus correlatos, também tratam da questão das relações amorosas e, se o amor é um dos principais temas da literatura do escritor, principalmente, a falta dele, em muitos contos, observamos a referida questão através da visão feminina, segundo inferimos nos contos “Fotografias”, de *Morangos mofados* e no conto “Fotografia”, do livro *Inventário do ir-remediável*. A solidão, o desejo de viver uma relação sólida, de amar e de ser amado são observados nos contos destacados e também nos contos “O coração de Alzira”, do livro *Inventário do ir-remediável*, “Natureza viva”, de *Morangos mofados*, e “Anotações sobre um amor urbano” e “O príncipe Sapo”³⁰, da obra *Ovelhas Negras*.

Conforme Danilo Machado (2006), em sua dissertação sobre o amor como falta, na obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, o homem contemporâneo retratado por Caio Fernando Abreu é um indivíduo solitário, que resolve procurar no amor uma resposta para a sua existência. A análise que o pesquisador faz sobre o amor como falta também pode ser estendida a outras obras de Caio F., conforme comprovamos nos contos analisados neste subcapítulo.

As questões relacionadas ao amor ou à impossibilidade do amor podem ainda ser relacionadas à simbologia do olhar como fonte de ilusão e também como reveladora dos sentimentos e das situações vivenciadas pelas personagens. No conto “O coração de Alzira”, há um desvio do olhar da protagonista que, mesmo tendo a revelação sobre seus sentimentos e sobre sua vida conjugal, prefere iludir-se com uma “falsa felicidade”; em “Natureza viva”, também temos a questão do não-olhar, do desvio do olhar, pois o narrador olha o outro que ama, mas esse olhar não é correspondido e, em “O príncipe Sapo”, há o olhar triste e irônico da protagonista, que pensa que finalmente irá viver o seu “conto de fadas”, quando descobre que o seu “príncipe Sapo” não pode contrair matrimônio.

Para Quinet (2004, p.118), o ideal do eu corresponde ao olho benevolente e protetor, que traz um olhar de aprovação para os atos do sujeito, respondendo, assim, à sua demanda, que é sempre a demanda de amor. A famosa expressão “o amor é cego”

³⁰ Esse conto e o conto “Creme de Alface” deram origem à peça teatral *Duas mulheres de Caio*, encenada pelos atores Evandro Soldatelli e Hermes Bernardi, no ano de 2000. Conforme Renato Mendonça (2000), a ligação da peça *Duas mulheres de Caio* com a realidade é explícita e, antes de o espetáculo ser iniciado, o público ouve os depoimentos de mulheres em vários papéis da vida real: dona de casa, pedagoga, telefonista, gari, atriz.

afirma-se porquanto é o ideal do eu que está no lugar do comando: o sujeito vê virtudes e perfeição no amado. O amor é cego, pois não permite que o sujeito veja que entre o olhar e o olho há uma esquizo, e que não há coincidência, mas sim engodo, já que é no outro que o sujeito busca sua imagem ideal. Nesse sentido, o amor é uma ilusão, e a desilusão que encontramos nos contos de Caio Fernando Abreu é caracterizada pela impossibilidade de concretização ou de reciprocidade do amor.

Nos contos, a idealização do amor também corresponde aos ideais que influenciam a vida das personagens, como a necessidade de ter o verdadeiro “amor” – o príncipe encantado – e de viver feliz para sempre. Além disso, esses ideais “permeiam” a vida do sujeito, sendo levado sempre a uma eterna busca da perfeição, do belo e pela satisfação. Essa eterna busca pela satisfação é o que Bauman liga ao desejo de consumo, o qual faz com que as relações se tornem efêmeras à medida que o objeto desejado não corresponde mais às expectativas de satisfação.

A busca pela satisfação e a superficialidade das relações são observadas nos contos “Natureza viva” e “Anotações sobre um amor urbano”, busca que é também marcada pela idealização do amor, presente no imaginário da sociedade, e pela desilusão em relação à realidade das personagens. A mesma idealização também é encontrada em “O coração de Alzira” e em “O príncipe Sapo”. No primeiro conto, o embate entre a visão de “felicidade” atribuída ao matrimônio e à visão da esposa em relação à sua condição e aos seus desejos. Já no segundo texto, há a desconstrução do final feliz, presente nos contos de fadas.

No conto “O coração de Alzira”, da obra *Inventário do ir-remediável*, observamos a história de uma mulher casada, que vive uma rotina de dona de casa e que mantém uma relação desgastada com o seu marido. Na relação familiar e doméstica de Alzira, podemos entender que essa mulher vive uma rotina, tanto de trabalho quanto matrimonial, na qual não há espaço para que os seus desejos e sentimentos sejam expressos:

Era de manhã-bem-cedo e a empregada só chegava de manhã-bem-tarde. A dor que sentia de ser assim como era. Sorriu devagar, prosseguindo na doçura que sempre foi seu caminho. [...] O marido tinha olhos azuis. Ela, pretos. Pretos como a noite, ele escrevera num poema antes do casamento. O marido tinha mãos quadradas, dedos compridos. Ela, grandes, redondas, gordas, acolchoadas. Leves como de uma fada – o poema era o mesmo, mas as mãos também seriam? Precisava encerrar o chão, mandar cortinas para a lavanderia, fazer café [...] Espreitou o dia avançando, o medo avançando. Estendeu a mão num experimento de ternura. Retraiu-se. A lembrança da discussão do dia anterior barrava qualquer gesto. (ABREU, 1995, p.75-76).

A imagem do olhar apresenta-se associada à figura do visionário, pois Alzira vê o que o outro, no caso, o seu marido, não vê: a necessidade de amar e de sentir-se desejada por alguém, como podemos constatar na passagem:

Coração, então repetiu para si consumando a descoberta. E acrescentou: mas ele está tão longe. Podia dar um tom de desalento ao que pensava, mas podia também solicitar, agredir, exigir. Qualquer coisa que doesse. Aí, a necessidade que tinha de doer em alguém, como se já estivesse exausta de tanto ser grande e boa. Por um instante conteve um movimento, toda concentrada no desejo de ser pequena e má e vil e mesquinha. Até mesmo um pouco corcunda ou meio vesga de tanta ruindade. Ou continuar a ser grande, mas sem aquela bondade que pesava, para torna-se lasciva. (ABREU, 1995, p. 73-74).

Ao “descobrir” que tinha um coração, Alzira percebe sua sexualidade, mas sua formação como mulher, pautada na ideia de castidade e de pureza, não a deixa expressar-se, assim, a “ruindade” é o que ela deseja em seu íntimo, mas que é sublimada pelos valores tradicionais que a formaram:

Mas o máximo de obscenidade que conseguia era entrar de repente enquanto o marido tomava banho. [...] Depois saía toda corada, pisando na ponta dos pés e rindo um risinho de virgem. Virgem. Aí, estava tudo tão mudado que as meninas não davam mais importância à virgindade, andavam de calça comprida, cortavam os cabelos curtinho, fumavam, até fumavam, meu deus. (ABREU, 1995, p.74).

Percebemos que o olhar clarividente que aponta para Alzira, o que está subjugado em seu íntimo, como o desejo sexual e a necessidade de se sentir importante para seu marido, é substituído pelo desvio do olhar, caracterizado pela falta de coragem da personagem em mostrar-se e de fazer-se vista pelo seu marido:

Espiou o marido nu, as cobertas afastadas por causa do calor. Ai era tão moço ainda [...] Sentou na poltrona à beira da cama, espiando o dia. Mas ele é uma pessoa, eu sou outra, repetiu, repetiu, recusando a claridade que entrava pela janela para se encolher dentro dela, toda sem problemas nem angústias. (ABREU, 1995, p.74-75).

O ato de espiar corresponde ao medo de olhar o outro de frente, pois, conforme afirma Quinet (2004, p. 82), “o prazer de ver é transformado no desprazer de ser vista”. Observamos que o desvio do olhar, caracterizado pela ação de espiar, é a negação da percepção e do conhecimento, conforme constatamos quando Alzira recusa a claridade vinda da janela, pois se o olho é o símbolo da percepção intelectual e a luz é uma metáfora do conhecimento, nesse sentido, tem-se a negação dessa mulher em relação ao que emerge de sua interioridade. Além disso, podemos dizer que, além de se recusar a enxergar os seus sentimentos, Alzira também se recusa a enxergar o desgaste de sua relação conjugal:

Mas ele não abriu os olhos, não sorriu nem disse [...]. E ela queria tanto mas tanto que ele dissesse o nome dela assim bem devagarinho Al-zi-ra como se as sílabas fossem uma casquinha de sorvete quebrada entre os dentes e quase perguntava como é mesmo o meu nome? Você lembra do meu nome? Mas não adiantaria ele apenas a olharia surpreso e se dissesse seria um dizer mecânico não aquele dizer denso lindo fundo e ela não queria isso não queria. Então falou:

-Dia de dormir até tarde.

E dormiu. (ABREU, 1995, p.74-75).

O ato de abrir e o ato de fechar os olhos, no conto em destaque, também representam, simbolicamente, a percepção e a cegueira. Alzira abre os olhos quando descobre seu coração, seu desejo e sua vivacidade, mas volta a fechá-los, ao perceber a indiferença do marido para retomar o comportamento “padrão”, que pensa ser de uma boa esposa. Ao fecharmos os olhos, não vemos, estamos metaforicamente “cegos” em relação ao mundo exterior, como faz Alzira em relação ao seu casamento e aos seus sentimentos.

A simbologia do espelho pode também ser observada em “O coração de Alzira”, pois reduplica e reflete o conteúdo do inconsciente e do coração, como podemos observar na seguinte passagem, em que a personagem necessita de algo para aliviar seu desconforto em uma manhã de domingo, dia da semana em que não tinha compromisso com horários e tarefas domésticas:

Caminhou até o banheiro, afogou a agitação abrindo três torneiras ao mesmo tempo. A água escorrendo gerava uma espécie de paz dentro dela. Molhou as pontas dos dedos, passou-as devagar pelo rosto. O espelho refletia um rosto amassado de pessoa em estado de desordem interna e externa. (ABREU, 1995, p.76).

A água é, segundo Durand (2012, p.100), um espelho primordial e constitui-se em uma duplicação tenebrosa da consciência. A definição do pesquisador francês pode ser associada ao estado de Alzira, imersa em pensamentos que envolvem seus desejos e anseios.

A imagem da protagonista do conto, abrindo três torneiras e contemplando a água escorrendo pode ser associada à simbologia do número três e, também, da água como elemento purificador. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 901), o número três designa os níveis da vida humana: material, racional e espiritual, assim como designa três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva.

Alzira, conforme percebemos ao longo da narrativa, passa por evoluções: a primeira corresponde à modificação de seu estado acomodado e inerte; é purgativa, se considerarmos que seus desejos e suas expectativas em relação ao amor são reprimidos. A segunda evolução é iluminativa, pois esta olha em direção à luz e “descobre que tem

um coração”, que tem sentimentos. A terceira fase da evolução, o conhecimento, corresponde à vontade de expressar o seu desejo pelo marido, que observamos na passagem em que ela pensa em tocar seu marido. As três torneiras que Alzira abre são metáforas da evolução ocorrida em seu modo de perceber o mundo, o seu relacionamento e o seu estado interior. Alzira, no entanto, toca com a “ponta dos dedos” na água que escorre dessas torneiras, o que inferimos como uma tentativa ou um medo de completar essa evolução.

As três torneiras que Alzira toca podem ser associadas às três fases de uma evolução mística, na qual a água corrente simboliza o desaparecimento dos anseios e das frustrações. Alzira, porém, não põe a mão sob a água, apenas molha a ponta dos dedos. Nesse sentido, podemos dizer que ela tem um momento de iluminação e uma possibilidade de evolução, mas que o ignora, pois tem medo de tocar a água, tem medo do que o seu olhar refletido no espelho revela: uma mulher infeliz, que deseja e quer ser desejada, mas que não tem coragem de lutar pelo que sente. Alzira, ao passar por evoluções, olha, repara, mas não modifica ou não finaliza a terceira evolução, uma vez que volta ao seu estado inicial, preferindo a cegueira e a inércia.

Antonio Quinet (2004, p.129-130) afirma que, na simetria do espelho, há a inversão do plano especular, fazendo do espelho um apólogo do desconhecimento, pois a imagem vira da direita para a esquerda e vice-versa, segundo o psicanalista: “o caráter visual dessa experiência do espelho coloca em cena uma fenomenologia na qual o olhar é central: o espelho e o olhar não são mais indissociáveis, eles derivam um do outro [...] é o olhar daquele que vem a ocupar o lugar do Outro”. Essa definição psicanalítica assemelha-se à representação do olhar e do espelho no conto de Caio F., pois ambos se tornam unos, ao revelarem o estado de desordem da protagonista. No momento em que Alzira olha sua imagem refletida no espelho, ela vê além da sua aparência física: ela vê a sua interioridade, a sua angústia e a sua infelicidade.

Nesse sentido, constatamos que, em “O coração de Alzira”, questões que envolvem o olhar como símbolo da revelação se fazem presentes, principalmente no que tange à imagem do espelho e da água. Além disso, a ilusão ou a cegueira associa-se ao desvio do olhar, ao ato de espiar, de não olhar diretamente, de não ver completamente ou de não querer ver.

Assim como no conto “O coração de Alzira”, em “Natureza viva”, aparece a questão da incomunicabilidade e da falta do amor, que se faz perceber através da experiência perceptiva. Além disso, como no conto do livro *Inventário do ir-*

remediável, neste há também o desvio do olhar, o não encarar de frente o outro, a realidade, os sentimentos:

Como você sabe, dirás feito um cego tateando, e dizer assim, supondo um conhecimento prévio, faria quem sabe o coração do outro adoçar um pouco até prosseguir, mas sem planejar, embora planejes há tanto tempo, farás coisas como acender o abajur do canto depois de apagar a luz mais forte no alto, criando um clima assim mais íntimo, mais acolhedor, [...] Mas dirás assim, por exemplo, como você sabe, a gente, as pessoas infelizmente têm, temos, essa coisa, as emoções, mas te deténs, infelizmente? o outro talvez perguntaria por que *infelizmente*? então dirás rápido, para não te desviasses demasiado do que estabeleceste, qualquer coisa como seria tão bom se pudéssemos nos relacionar sem que nenhum dos dois esperasse absolutamente nada, mas *infelizmente*, insistirás, infelizmente nós, a gente, as pessoas, têm, temos – emoções. Meditárias: as pessoas falam coisas, e por trás do que falam há o que sentem, e por trás do que sentem há o que são e nem sempre se mostra. (ABREU, 1982, p. 110).

A relação amorosa ou o desejo de ter uma relação amorosa não são concretizados, tanto no conto “O coração de Alzira” quanto em “Natureza viva”. No primeiro conto, observamos a falta de comunicação entre esposa e marido; no segundo, percebemos que se trata de uma relação ainda não estabelecida, pela impossibilidade de haver um laço de afeto entre o narrador e a pessoa que deseja. Essa impossibilidade de concretização do amor é caracterizada pela superficialidade dos sentimentos, pois, conforme o narrador, por trás do que as pessoas expressam, há o que elas sentem e o que são, e isso nem sempre é revelado.

O coração batendo, como metáfora do amor e do desejo de amar e de ser amado, que observamos no conto “O coração de Alzira”, também é observado em “Natureza viva”. A simbologia da luz igualmente ocorre nesses dois contos, ligada ao conhecimento ou ao desvelamento dos sentimentos:

Teu coração baterá com força, sem que ninguém escute, e por um momento talvez imagines que poderias soltar os membros e simplesmente tocá-lo, como se assim conseguisses produzir uma espécie qualquer de encantamento que de repente iluminaria esta sala com aquela luz que tentas em vão descobrir também nele, enquanto dentro de ti ela se faz quase tangível de tão clara. Nítida luz que ele não vê, esse outro sentado a teu lado na sala levemente escurecida, onde os sons externos mal penetram, como se estivessem os dois presos numa bolha de ar, de tempo, de espaço, e novamente encherás o cálice com um pouco mais de vinho para que o líquido descendo por tua garganta trêmula vá ao encontro dessa claridade que tentas, precário, transformar em palavras luminosas para oferecer a ele. Que nada diz, e nada dirás, e sem saber por quê imaginas um extenso corredor escuro onde tateias feito cego, as mãos estendidas para o vazio, pressentindo o nada que tu mesmo prepararias agora, suicida meticoloso, através de silêncios mal tecidos e palavras inábeis, pobre coisa sedente, te feres, exigindo o poço alheio para saciar tua sede indivisível. (ABREU, 1982, p. 111-112).

A simbologia do espelho, em “Natureza viva”, é ligada ao olhar, ao olhar de Narciso que é, ao mesmo tempo, o olhar do amor e o da morte; é o olhar para si, pois é

impossível que a mesma luz que ilumina o coração do narrador não ilumine outro e, nesse sentido, o narrador, através do reflexo de sua imagem no espelho, “reflete” sobre o seu sentimento e sobre as suas frustrações:

Que não suspeitará da tua perdição, mergulhado como agora, a teu lado, na contemplação dessa paisagem interna onde não sabes sequer que lugar ocupas, e nem mesmo se estás nela. Na frente do espelho, nessas manhãs maldormidas, acompanharás com a ponta dos dedos o nascimento de novos fios brancos nas tuas têmporas, o percurso áspero e cada vez mais fundo dos negros vales lavrados sob teus olhos profundamente desencantados. [...] sabes principalmente, com uma certa misericórdia doce por ti, por todos, que tudo passará um dia, quem sabe tão de repente quanto veio, ou lentamente, não importa. Por trás de todos os artifícios, só não saberás nunca que nesse exato momento tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva. Como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur no canto da sala depois de apagar a luz mais forte no alto. E finalmente comesas a falar. (ABREU, 1982, p.114).

A ilusão no conto “Natureza viva” está na esperança e na idealização de viver um relacionamento, no desejo de que o sentimento do narrador seja respondido pelo outro na mesma intensidade e veracidade, como nos contos de fadas e nas demais histórias românticas:

E desejá-lo assim, com todos os lugares-comuns do desejo, a esse outro tão íntimo que às vezes julgas desnecessário dizer alguma coisa, porque enganado supões que tu e ele vezenquando sejam um só, te encherá o corpo de uma força nova, como se uma poderosa energia brotasse de algum centro longínquo, há muito adormecido, todas as princesas de todos os contos de fada desfilam por tua cabeça, quem sabe dessa luz oculta, e é então que sentes claramente que ele não é tu e que tu não serás ele, esse ser, o outro, que mágico ou demoníaco, deliberado ou casual te inflama assim de tolos ardores juvenis, alucinando tua alma, que o delírio é tanto que até supões ter uma. (ABREU, 1982, p.113).

Essa relação entre olhar, ilusão e amor pode ser observada também no conto “O príncipe Sapo”, no qual a ilusão está ligada ao ideário presente nos contos de fadas, no “viver felizes para sempre”, o que não se confirma nos textos de Caio Fernando Abreu, marcados pela impossibilidade e pela inconstância do indivíduo moderno em relação aos seus laços afetivos e aos seus sentimentos.

Em “O príncipe Sapo”, temos, na descrição do olhar da personagem Teresa, o enigma que desvela a sua interioridade e a sua história de vida: “olhos parados, numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza” (ABREU, 2013B, p.45). Teresa, a décima-primeira filha de uma família de doze irmãs, todas com o nome iniciado pela letra T, é a única que não é desposada, embora, segundo a própria protagonista, “fosse a mais inteligente, desembaraçada e elegante”. Teresa fora apaixonada por um primo, Gonçalo, que desposa a sua irmã:

“Minha vez também há de chegar”, pensava, comparando-se às dez irmãs. E tirava, honestamente, um saldo a seu favor: era mais inteligente, mais desembaraçada, mais elegante. Mas ia sobrando. E a esperança — a esperança ameaçando tomar-se real no primo Gonçalo, de olhos verdes, verdes, tocador exímio de violão, seresteiro incorrigível, partido visado pelas moçoilas românticas e temido pelos papais, aquela esperança apequenando mais e mais no coração de Teresa. Foi-se de vez no nono casamento: Tanira e Gonçalo confirmam. Teresa, madrinha mais uma vez. Sorriso desta vez como pintado no rosto onde os olhos mostraram, pela primeira vez, aquele misto de ironia e tristeza. Depois a festa, os doces, as danças, os pares rodopiando, o violão, os olhos — meu Deus, tão doidamente verdes! — de Gonçalo postos nos olhos sem graça da irmã. Teresa enfiada num canto, falando de pontos de crochê para dona Anaurelina, buço cerrado, seios fartos, mãe de Gonçalo rodopiando na valsa e olhos (ainda, Deus meu!) postos nos olhos de Tanira. (ABREU, 2013B, p. 46-47).

A protagonista do conto, após o casamento do primo com a sua irmã, passa a se dedicar a sua família até o falecimento de seus pais. Enquanto espera o tempo passar, espera também a chegada do amado que irá desposá-la; Teresa se distrai com leituras de contos de fadas, até finalmente encontrar o seu “príncipe Sapo”:

“Ai como sou besta e sem fundamento”, pensava, tamanha mulher lendo e ainda por cima gostando dessas bobagens para crianças.” Pensava vagamente em procurar um médico para curar a mania, ouvira falar de psicólogos, médicos de cabeça, que curam coisas assim. Mas não fazia nada. Fugia a toda hora para aquele mundo feito de casas de doce, castelos, fadas, maçãs mágicas. Sonhava com o príncipe Sapo. Negava o real, enojava-se da lembrança de Gonçalo, braços cabeludos, peito cabeludo, suado, cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento. Tinha nojo, sim. Comparava-o ao príncipe [...] Odiava Gonçalo, amava Gonçalo. De manhã, no espelho, chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica. meu Deus [...]. Resolveu então encontrar o príncipe Sapo. Durante três domingos procurou-o inutilmente em todos os homens que passaram sob a janela. No quarto, debruçada na janela verde, cabelos presos no coque, talco, banho recente, corpo apaziguado — pois no quarto domingo achou. Não, não era louro nem delicado, nem tinha os olhos azuis. Resumindo: em nada se parecia à gravura do livro. Em compensação, lembrava tanto um sapo que ela não pôde deixar de olhá-lo atenta. (ABREU, 2013B, p. 49).

A história da protagonista desse conto de fadas de Caio F. é triste e irônica como os seus olhos, porque passa a vida a sonhar com o casamento, sonha com os seus contos de fadas e, ao achar o seu príncipe sapo, esse não a desposa, pois não poderia consumir o casamento, devido a um acidente que sofreu e o deixou incapacitado:

Silêncio. Teresa envolveu com olhar terno aquele homem pequenino demais, humilde demais — mas tão seu, o único que a vida lhe dera. [...] Então ele olhou bem fundo nos olhos dela. Tinha uns olhos pardos, salientes, caídos, infinitamente tristes.

— Eu não posso, Teresa. Não posso casar com você. Nem com ninguém. E foi explicando aos trancos, a voz ainda mais baixa, mais cansada.

— Foi no quartel, há muitos anos. Uma granada, você sabe, explosão, um acidente, estilhaços. Não sou homem inteiro. Só meio homem, entende, Teresa? Não me obrigue a falar nisso!

Teresa endureceu o rosto, imóvel na cadeira. Antes que ela falasse, o príncipe Sapo foi saindo exatamente como entrara. [...] Doeu pelo resto da vida. [...] Teresa olhar irônico e triste. Teresa olhar guloso em todos os homens que passam. Teresa de olhos úmidos ouvindo as crianças a esganiçar *Rua da Solidão*. Fogueira no corpo ainda virgem de quase quarenta anos, fogueira no fundo do pátio incendiando livros e sonhos, bruxas e príncipes. [...] Ah, outra vez essa vontade de gritar um grito alto e triste que dobre lá longe, junto com a folha colorida em chamas, na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo última esperança. (ABREU, 2013B, p.55).

Os olhos tristes e irônicos de Teresa revelam a condição de sua vida, solitária que, na mesma intensidade em que deseja viver uma paixão, de constituir sua própria família, também se frustra diante das suas incapacidades e das incapacidades dos outros.

Nesse sentido, observamos nas metáforas do olhar – “olhos tristes e irônicos”, “olhos gulosos” e “olhos úmidos” –, apresentadas no último parágrafo do conto, a associação entre ironia e tristeza, desejo e frustração com o destino e a solidão, com o sonho e a realidade, com a ilusão e a revelação.

O olhar relacionado ao amor e à desilusão também está presente em “Anotações sobre um amor urbano”. Nesse conto, assim como em “O coração de Alzira” e “Natureza viva”, há uma tentativa de não olhar a realidade que está à volta do narrador; porém, este não desvia seu olhar da claridade/conhecimento, mas o fecha, preferindo sonhar com o amor idealizado, no ombro do seu companheiro.

Ademais, observa-se, como ponto de aproximação, a simbologia do tocar com as pontas dos dedos: nesse conto, o narrador também prefere não tocar/agarrar/ trazer para si algo que deseja:

Desculpa, digo, mas se eu não tocar você agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer mais nada, não tenho culpa, estou apenas sentindo sem controle, não me entenda mal, não me entenda bem, é só esta vontade quase simples de estender o braço para tocar você, faz tempo demais que estamos aqui parados conversando nesta janela, já dissemos tudo que pode ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos, e agora. (ABREU, 2013B, p. 188).

O toque com as pontas dos dedos também simboliza, nesse conto, a impressão, a sensação ou a ilusão de compreensão. Esse ato cria expectativas de reciprocidade nos dois amantes, que serão desconstruídas ao longo da narrativa. O começo dessa desconstrução de reciprocidade do amor pode ser notado quando o narrador fala da falta de palavras do outro, do olhar voltado para ele e do sorriso que seu companheiro lhe atribui, conforme comprovamos na seguinte passagem:

Não diz nada, você não diz nada. Apenas olha para mim, sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despendeu uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo e em silêncio, um pedido, dois pedidos. Pedi para saber tocá-lo. Você não me conta seus desejos. Sorri com os olhos, com a mesma boca que mais tarde, um dia, depois daqui, poderá me dizer: não. (ABREU, 2013B, p. 188).

Na passagem em destaque, percebemos que o não contar os seus desejos e o seu “sorrir com os olhos” significam a falta de comprometimento em relação ao amor desejado pelo narrador. Essa falta de comprometimento e de envolvimento também pode ser comprovada pela “pré-visão” do narrador em ser abandonado por esse companheiro, pois a mesma boca que lhe sorri, um dia irá lhe dizer um não.

A negativa do amor pode ser entendida também como uma desconstrução de uma idealização, como o amor dos contos de fadas, no qual o príncipe vem e salva a princesa de algum perigo. No conto em análise, assim como ocorre em “O príncipe Sapo”, o amor não pode ser vivido ou correspondido, porém, esse impedimento não ocorre por um defeito físico do “príncipe”, mas por uma falta de sensibilidade do sujeito desejado pelo narrador, algo semelhante a características do ser desejado pelos narradores de “O coração de Alzira” e “Natureza viva”:

Pelas escadarias da avenida deserta, lata de coca-cola largada na porta da igreja, aqui parece que o tempo não passou, quero te mostrar um vitral, esta sacada, [...], quero dividir meu olhar, desaprendi de ver sozinho e agora que tudo perdeu a magia, se magia houve, e havia, e não consigo mais ver nenhum anjo em você, pastor, mago, cigano, herói intergaláctico, argonauta, replicante, e agora que vejo apenas um rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável, só não sabemos quando o golpe final, mas virá, cabelos tão negros, rosto quase quadrado, quase largo, quase pálido, onde já começou a devastação, [...], olho tudo isso que vejo e não tem outra magia além dessa, a de ser real, e vou dizendo lento, como quem tem medo de quebrar a rija perfeição das coisas, e vou dizendo leve, então, no teu ouvido duro, na tua alma fria, e vou dizendo louco, e vou dizendo longo sem pausa — gosto muito de você gosto muito de você gosto muito de você. (ABREU, 2013B, p. 192-193).

Essa insensibilidade ao outro revela-se como uma crítica ao modo de vida urbano: pessoas sozinhas em meio a uma multidão, rotina acelerada, efemeridade e o esvaziamento das relações e dos sentimentos. As características apontadas podem ser comprovadas pela descrição do rapaz desejado: “ouvido duro”, “alma fria”, alguém que “caminha para a própria morte” e revelam uma falta de sensibilidade e de amor para retribuir ao narrador, o que se torna claro na seguinte passagem:

olhei o digital no meio da avenida.
Corre, corre. O número do telefone dissolvendo-se em tinta na palma da mão suada. Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranoia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cara marcada, no que resta

de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro. Mergulho no cheiro que não defino, você me embala dentro dos seus braços, você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto, e você me beija e você me aperta e você me leva para Creta, Mikonos, Rodes, Patmos, Delos, e você me aquieta repetindo que está tudo bem, tudo, tudo bem. O telefone toca três vezes. Isto é uma gravação deixe seu nome e telefone depois do bip que eu ligo assim que puder, OK? (ABREU, 2013B, p. 189).

A cidade é barulhenta, irritante para o narrador, que prefere sonhar com lugares bonitos e com uma outra vida ao lado do amado. Mas há uma quebra das expectativas, pois o telefone não é atendido, o ser amado deixa “de lado” o narrador do conto, já que se encontra “ocupado”, podendo ou não ligar de volta para o narrador.

Nessa narrativa, constatamos ainda que as características do espaço urbano são atribuídas ao ser humano: os olhos semaforicos, que indicam tanto a possibilidade de passagem do amor e das pessoas quanto o estacionamento, a estabilidade das relações:

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanoides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro. (ABREU, 2013B, p. 190);

A caracterização do espaço urbano como sendo uma “cidade louca” ou ainda uma “cidade podre” simboliza os aspectos ruins, a rotina, os vícios, os perigos. A podridão pode ser relacionada ao egoísmo, à falta de amor, ao individualismo. Os olhos semaforicos configuram-se em uma alusão aos caminhos dos cidadãos e ao destino incerto.

O amor urbano é um amor efêmero, instável, “acelerado” como os veículos que se deslocam pelas ruas, que passam muitas vezes sem retornar. Essas imagens urbanas atribuídas ao amor podem ainda ser comparadas ao amor idealizado dos contos de fadas, conforme lemos na passagem: “meia-noite em ponto. Quero fazer um feitiço para que nada mais volte a andar” (ABREU, 2013B, p. 190). Nessa passagem, observamos a referência à meia-noite, horário “mágico” em que, por exemplo, no conto de fadas, Cinderela deixa o príncipe no baile e retorna para a realidade cruel de sua casa. O

narrador do conto, ao desejar que nesse horário tudo “estacione”, está realmente desejando que o encanto do seu amor não acabe, que seja duradouro e feliz.

Assim como nos contos de fadas, o “príncipe” ou o sujeito desejado é tido como um salvador. Em “Anotações sobre um amor urbano”, porém, a salvação desejada pelo apaixonado é a libertação de todas as negatividades atribuídas ao estilo de vida moderno, como a rotina, as obrigações, as contas para pagar, a solidão, o egoísmo e o individualismo. O “amor urbano”, nesse conto, é uma desconstrução desse amor que salva dos contos de fadas, pois, assim como em “Natureza viva” e “O coração de Alzira”, o ser desejado não “vê” completamente o outro, não corresponde, não se interessa em ver:

Eu aceito, eu me contento com pouco — eu não aceito nada nem me contento com pouco — eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo.
Chega em mim sem medo, toca no meu ombro, olha nos meus olhos, como nas canções do rádio. Depois me diz: — “Vamos embora para um lugar limpo. Deixe tudo como está. Feche as portas, não pague as contas nem conte a ninguém. Nada mais importa. Agora você me tem, agora eu tenho você. [...] Peço e peço e não digo nada mas peço e peço diga, diga já, diga agora, diga assim. Você não diz nada. Você não me vê por trás do meu olho que vê. Você não me escuta por trás da minha boca que pede sem dizer, e eu bem sei. Você planeja partir para um país distante, sem mim, de onde muitos anos depois receberei a carta de um desconhecido com nome impronunciável anunciando a sua morte. Foi em abril, dirá, abril ou maio. Ou setembro, outubro. Os mais cruéis dos meses. Tanto faz, já não importará depois de tanto tempo, numa cidade remota. (ABREU, 2013B, p. 192).

Ao desejar que o tempo estacione, o narrador quer evitar mais uma morte, mais uma decepção amorosa; quer evitar o fim de suas esperanças e expectativas, como percebemos na citação a seguir:

Tantas mortes, não existem mais dedos nas mãos e nos pés para contar os que se foram. Viver agora, tarefa dura. De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria; em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã. Mas o poço não tem fundo, persiste sempre por trás, as cobras no fundo enleadas nas lanças. Por favor, não me empurre de volta ao sem volta de mim, há muito tempo estava acostumado a apenas consumir pessoas como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou. Desculpe, mas foi só mais um engano? e quantos mais ainda restam na palma da minha mão? (ABREU, 2013B, p. 193).

Além disso, percebemos, no conto “Anotações sobre um amor urbano”, o ato de fechar os olhos e não receber mais luz/conhecimento, conforme constatamos na passagem: “Apagar a luz e mergulhar de olhos fechados no teu ombro, tanto frio” (ABREU, 2013B, p.194). O fechar dos olhos, no conto em destaque está relacionado ao sonho, ao desejo e à ilusão de estabilização e de realização do amor, mas, conforme o

narrador afirma no final da narrativa, “Não temos culpa, tentei. Tentamos”. (ABREU, 2013B, p. 194).

Podemos constatar que o olhar, nos quatro contos analisados nesta seção, está relacionado à experiência da desilusão do amor e à ilusão, ao sonho e ao aparente, que envolvem as personagens. Em “O coração de Alzira” e “Natureza viva”, há uma revelação acerca da realidade e da infelicidade da narradoras, mas estas preferem “desviar o olhar”; não olhar o outro, o ser amado, de frente; não aceitar a realidade de que não são amadas e de que necessitam de uma correspondência no amor. Em “O príncipe Sapo”, temos o olhar do outro, que julga a protagonista, e da protagonista, que se “ilude” com os contos de fadas. Há também, nesse conto, uma revelação interior de sua infelicidade. No conto “Anotações sobre um amor urbano”, há o olhar do outro que sorri, como se adiantasse ao narrador que o abandonaria, além do “fechar dos olhos” do narrador, que prefere sonhar/iludir-se que o tempo estacionará e que o seu amado não irá embora.

Tanto em “Natureza Viva” quanto em “Anotações sobre um amor urbano”, observamos um olhar crítico em relação à efemeridade das relações amorosas na modernidade. Essa crítica pode ser associada ao que Bauman e Donskis (2014) expressam acerca da perda da sensibilidade em relação ao outro e do medo que conduz o homem para a solidão e para a frivolidade:

A fórmula da fidelidade e do amor é a seguinte: sem dúvida você vai descobrir tudo sobre mim, mas não tenho toda a certeza de que desejo que você saiba tudo sobre mim, se essa descoberta acontecer sem você. Se for com você, então está bem, estou pronto. [...] Traição é a capitulação, rendição, fracasso em abrir a si mesmo e a seu potencial humano na companhia de um outro ser como você [...] É nisso que ajudam os encontros ligeiros: quanto maior a frequência e a brevidade de seus encontros com parceiros acidentais (ainda que você os chame de amigos ou amantes), mais fácil será esconder a sua incapacidade de criar relacionamentos duradouros, que exigem um trabalho duro consigo mesmo. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 251-252).

Para o sociólogo, nossa era é caracterizada por um “homem situacional”, que está em constante mudança de si mesmo e da história; por isso, a lealdade torna-se algo desconfortavelmente moralizante, antiquado, rígido, inoperante, que complica a vida. Essa instabilidade em relação à lealdade ou ainda à vontade de deixar-se conhecer e de amar o outro podem ser observadas nas atitudes das personagens dos contos “Natureza Viva” e “Anotações sobre um amor urbano”, que se relacionam de maneira rápida e fugaz.

Nos quatro contos, observamos a presença de imagens atribuídas ao mito de Narciso, como a água, o espelho, o reflexo da imagem no outro. Danilo Machado, em sua dissertação sobre o tema do amor como falta na obra de Caio F., tece uma comparação entre a presença desses mitemas e a angústia frente ao amor faltante: “falta como forma de amar, mas junto aos perigos de querer se aprofundar na imagem do outro. ‘O irremediável no amor e morte’, noção que percebe o amor sempre próximo à reflexão sobre a morte como perda irremediável”. (MACHADO, 2006, p. 95-96).

Podemos, também, apontar a imagem do espelho e da água como uma procura por si mesmo. Conforme declara Quinet (2004, p. 129), na simetria produzida pelo reflexo do espelho, há a inversão em relação ao plano especular, o “eu” reduplicado por uma imagem especular; é como o revirar a luva do direito para seu avesso. Essa inversão ou reviramento presente na constituição do “eu” mostra a ilusão da autoconsciência. Essa inversão é a revelação da interioridade, mas que, nos contos, é rechaçada em razão da realidade que cerca as personagens.

Uma comparação entre a caracterização do ambiente em que o amor se desenvolve nos quatro contos analisados pode ser realizada. No conto “Anotações sobre um amor urbano”, o amor é urbano, as imagens relacionadas ao espaço são as ruas, a multidão, remetendo-nos à exterioridade e ao isolamento, enquanto que, nos outros contos, o espaço em que se desenvolvem as narrativas é basicamente a casa, sugerindo-nos a interioridade e o acolhimento. Nos quatro contos, podemos dizer que os espaços – sejam exterior, das ruas, ou interior, das moradias – são marcados pela solidão, pelo vazio dos narradores em relação à vida e ao amor.

Desse modo, constatamos que amor, desilusão e solidão estão intrinsicamente ligados nesses quatro contos de Caio Fernando Abreu, sendo revelados a partir da experiência do olhar para o outro e da falta de correspondência, seja do ato de olhar ou do ato de amar. Sendo assim, podemos também dizer que a correspondência entre o olhar e o ser olhado pelo outro, estudada por alguns filósofos, nos contos destacados, é simbolicamente atribuída ao amar e ser amado.

3.4 Olhar e consciência em “Corujas”

Segundo Durand (2012), a visão tenebrosa de algo, a cegueira ou ainda a imagem da água hostil (degradadora) constituem os símbolos nictomórficos apresentados no regime diurno da imaginação. Tais símbolos representam a culpa ou a angústia do homem e podem ser observados no conto “Corujas”, da obra *Inventário do ir-remediável*. O narrador desse conto rememora a chegada do casal de corujas a sua casa; rememora o egoísmo e também a culpa da família diante do padecimento desses animais.

A imagem do olho e do olhar é utilizada pelo narrador do conto, durante sua narração de como foi a chegada e a estadia do casal de corujas em sua casa. Desse modo, temos o olhar da família, os olhos enigmáticos das corujas, o olhar das crianças e o olhar de “protesto” dos animais como exemplos de referência dessas imagens ao longo do texto e de como elas podem ser associadas a questões como a crueldade que o ser humano é capaz de cometer para seu benefício e o desejo de uma consciência moral e ética.

Os sentimentos de desconforto e pudor em relação ao outro podem ser observados no conto “Corujas”, de Caio F., quando o narrador, ao deparar-se com o olhar das corujas, sente-se mal. O mal-estar do narrador não é em relação ao pudor do corpo, mas refere-se as suas atitudes enquanto um ser “consciente”, que se torna cruel com o outro, a fim de obter vantagens:

O fato é que tínhamos medo, ou quem sabe alguma espécie de respeito grande, de quem se vê menor frente a outros seres mais fortes e inexplicáveis. Medo por carência de outra palavra para melhor definir o sentimento escorregadio na gente, de leve escapando para um canto da consciência de onde, ressabiado espreitaria. E acreditávamos então pelo caminho fácil, tentando suavizar o que não era suave. Recusando-lhes o mistério, recusávamos o nosso próprio medo e as encarávamos rotulando-as sem problemas como “irracionais”, relegando-as ao mundo bruto a que deviam forçosamente pertencer. O mundo de dentro do qual não podiam atrever-se a desafiar-nos com o conhecimento de algo ignorado por nós. (ABREU, 1995, p.27).

Para o narrador do conto e para a sua família, o olhar dos animais que foram retirados de seu *habitat* natural para exterminar as baratas da residência onde moravam é como se fosse um olhar de reprovação das atitudes desses seres humanos.

O olhar das corujas em direção ao narrador e à sua família desvela o que está no íntimo das personagens, nesse caso, o sentimento de culpa e de arrependimento frente ao padecimento do casal de animais, conforme observamos na passagem a seguir:

Sem esperar, de repente, a gente deparava com o olhar amarelo fixo numa – perturbando, interrogando, confundindo. A acusação muda fazia com que me investigasse ansioso, buscando erros. E punha-me em dia comigo mesmo, para me apresentar novamente a elas de banho tomado, unhas cortadas, rosto barbeado, cabelo penteado – na ilusão de que a limpeza externa arrancasse um aceno de aprovação. Mas eu sabia – embora obstinado recusasse a convicção até o último minuto –, sabia que seu olhar ultrapassava a roupa, pele, carne, músculos e ossos para fixar-se num compartimento remoto, cujo conteúdo eu mesmo desconhecesse. (ABREU, 1995, p.29-30)

Para Merleau-Ponty (1971), o conhecimento se faz através da interação entre corpo e mundo; os mesmos olhos que veem também são vistos. Segundo o filósofo, é através do olhar que experienciamos o mundo, e a prática da reflexão seria um “desembaraçar de percepções”. Nesse aspecto, o filósofo dialoga com o que o narrador do conto “Corujas” revela através de suas memórias porque, após o padecimento dos animais, sua forma de ver o mundo modifica-se, principalmente ao sentir-se olhado pelas corujas, ao sentir-se julgado por esses animais:

Tinham um olhar dentro, de quem olha fixo e sacode a cabeça, acenando como se numa penetração entrassem fundo demais, concordando, refletidas. Olhavam fixo, pupilas perdidas na extensão amarelada das órbitas, e concordavam mudas. A sabedoria humilhante de quem percebe coisas apenas suspeitas pelos outros. [...] O fato é que tínhamos medo, ou quem sabe alguma espécie de respeito grande, de quem se vê menor frente a outros seres mais fortes e inexplicáveis (ABREU, 1995, p.27).

Ao se sentirem diminuídos frente ao casal de corujas, e ao tentarem adentrar no olhar dos animais para saberem seus sentimentos, os familiares estão, de certo modo, reconhecendo o sentimento de culpa pelo padecimento desses animais. Os familiares, assim, reconhecem sua condição pautada pelo egoísmo e pela crueldade:

O homem que as trouxe informara minha mãe de seu orgulho: feridas em liberdade, faziam greve de fome até a morte. Com a imanência de seu suicídio, planejamos soltá-las no campo [...]. As asas cortadas, porém, exigiam tempo para crescer novamente [...]. Não nos restava mais nada senão esperar, por sua morte ou sua capitulação. Quem as visse, convictas em seu desfilar faminto, poderia imaginá-las carregando cartazes de protesto. Contra quê? Contra quem? Perguntávamos temerosos da resposta óbvia. (ABREU, 1995, p. 31-32).

O “remorso” é um sentimento que emerge na consciência das personagens do conto, mas logo é substituído pelas ideias de irracionalidade e de brutalidade atribuídas aos animais. Nesse sentido, os familiares do narrador utilizam-se dessas ideias como uma “desculpa” para todas as atitudes realizadas contra os animais: “Pois orgulhosos, não admitiríamos que vissem ou sentissem além de seus limites. Condicionadas a seus corpos [...] elas não poderiam ter mais do que lhe seria permitido por nós, humanos”. (ABREU, 1995, p.27-28).

O olhar está associado ao que está visível e, também, ao que está invisível, como os sentimentos das personagens, e ao que eles não podem ver, como a crueldade da família com o casal de corujas – essa que é revelada através do sofrimento e do “olhar protestante” desses animais em direção aos familiares.

A tentativa tanto da família quanto do narrador de “amenizar” a culpa é desviar o seu olhar do olhar desses animais, como se a visão dos olhos protestantes fosse a revelação de todo o sofrimento e de todo o mal que a família cometeu, retirando o casal de corujas de seu *habitat*. Além disso, os familiares também se utilizam da imagem do animal como um ser inferior e irracional para, assim, “desculpar” os seus atos e poderem continuar a desfrutar do uso desses animais, seja como caçadores de pragas, seja como brinquedos para as crianças da família, seja como objetos de apreciação dos visitantes:

Meu pai no entanto não lhes deu atenção. Constatou-as e passou adiante, em direção ao banheiro. Minha mãe sorriu-lhes [...]. Foram as crianças as primeiras a hesitar, num recuo que seria ofensa se pertencesse à gente grande. Crianças trocaram assombros frente à estranheza dos bichos nunca antes vistos [...]. Aparentemente satisfeitas, compenetraram-se em cercá-las de uma ternura meio brusca. Aquela mesma dispensada às bonecas novas, que em pouco tempo restavam espatifadas em braços e pernas pelo quintal. (ABREU, 1995, p.28-29).

Todas as atitudes dos moradores da casa em relação às corujas não são positivas para os animais, mas apenas para os familiares, como, por exemplo, a atitude do narrador que tenta se aproximar desses animais para estabelecer um “elo”; mas essa aproximação não é para fazer bem aos animais, e sim para tomar posse deles através da nomeação. Tomar posse, nomear, na percepção do narrador, seria um passo para adentrar no mundo desses seres:

As crianças disputavam sua posse [...] Disputavam também a primazia de batizá-las, ignorando que o anonimato fazia parte de sua natureza. Nessa ignorância, chamaram-nas de Tutuca e Telecoteco. Pisquei o olho para elas, rindo da ingenuidade, tentando penetrar em sua intimidade, cada vez mais negada. [...] Secretamente reivindicava para mim seu batismo e posse, investigava almanaques em busca do nome que melhor assentasse. Chamá-las de alguma coisa seria dar um passo no caminho de seu conhecimento, como se sutilmente as fosse amoldando à minha maneira de desejá-las. (ABREU, 1995, p.30).

A nomeação das corujas tem, nesse sentido, o mesmo desejo de impor-se sobre os animais, de manipular suas vidas, de utilizá-los para o trabalho, para o lazer, para a diversão. A nomeação como forma de apropriação expressa o mesmo sentido da poda das asas das corujas, pois se esses animais são de domínio da família, então, a liberdade

– ou o voo – não é mais uma característica que seja “útil” para esses seres humanos e, consequentemente, para esses outros seres, as corujas:

Com a iminência de seu suicídio, planejamos soltá-las no campo. Quase podia vê-las erguendo-se de leve num voo contido, experimentando forças, as asas abrindo-se aos poucos numa subida lenta. Fundidas em azul, subindo, subindo. [...] Desejei comunicá-las sua libertação, mas a ineficiência de gestos e palavras isolou-me um mutismo para elas incompreensível. Éramos definitivamente incomunicáveis. Eu, gente, elas, bichos, corujas, mesmo batizadas em segredo [...] qualquer nome não modificaria a sua natureza. Nunca. Corujas para sempre. (ABREU, 1995, p.32).

Os nomes do casal de corujas escolhidos pelo narrador referem-se a dois videntes, “Cassandra” e “Rasputin”. A escolha de tais nomes pode ser associada à simbologia do olhar do casal de animais do conto, pois a impressão que o narrador tem do olhar das corujas é que elas pressentem algo que os humanos apenas suspeitam. A vidência desses animais versa sobre o egoísmo e a maldade que o homem pode praticar em prol de um “benefício”, sentimentos que os familiares reconheceram a partir do padecimento do casal de corujas.

Cassandra e Rasputin são nomes de videntes; o primeiro refere-se à sacerdotisa de Apolo, desacreditada em suas profecias. A falta de credibilidade das previsões e profecias dessa sacerdotisa levou à destruição de Troia e o mito está relacionado a profecias e ao descrédito, ao saber interior que não é considerado pelo outro. Já o segundo nome refere-se a um personagem histórico, um vidente que viveu na Rússia na época do czarismo e do assassinato da família real.

Os profetas, os adivinhos, os visionários são tidos, em diversos mitos, como pessoas que têm o poder de ver o que os demais seres mortais não podem ver; são portadores de profecias, de visões apocalípticas, conforme salienta Wisnik (1988):

Os visionários ocupam desde épocas remotas essa área que está entre a poesia e a profecia, campos que não poucas vezes se confundiram. Na Grécia arcaica [...] poeta e adivinho têm em comum o dom da vidência, mesmo que sejam emblematicamente cegos. O que eles veem são as partes do tempo inacessíveis aos mortais: o que foi, o que ainda não é [...] o olhar visionário é pois uma experiência que resulta no apagamento da visão habitual [...] e que fala por enigmas. (WISNIK, 1988, p.284).

O pressentimento que o narrador atribui ao comportamento das corujas é, na realidade, uma reduplicação do seu estado interior: é uma visão profética do narrador sobre o falecimento desses animais.

No conto, constatamos que é a partir da experiência da percepção que há o reconhecimento dos aspectos negativos da humanidade, como a escravidão, a exploração e o assassinato. Mesmo que o olhar das corujas não seja um olhar “protestante” e “sábio”, ele representa o que está no íntimo do narrador, o seu sentimento de culpa pela morte desses animais. Foi a partir do olhar em relação ao outro, ao animal, que ele e sua família compreenderam o ato negativo cometido contra as corujas através da retirada de seu *habitat* e do uso delas para benefício próprio.

Nesse sentido, temos também a experiência do olhar como constituinte do conhecimento, conforme Merleau-Ponty aborda em sua teoria, pois é através da visão do outro, da interação entre indivíduo e mundo, que o conhecimento emerge. No conto, é pela experiência perceptiva que a consciência, seja moral ou ética, produz-se e, desse modo, o conhecimento sobre o sentido de liberdade, de fraternidade e de respeito ao próximo, pois a crueldade cometida contra as “corujas” também poderia ser cometida em outras circunstâncias e contra qualquer outro animal, inclusive o ser humano.

Sendo assim, o olhar protestante das corujas em direção ao narrador do conto é, na verdade, uma projeção de sua consciência. Ademais, temos, na alusão do narrador ao olhar de protesto dos animais, um julgamento de suas atitudes. O juiz, no entanto, não é o casal de corujas, mas o próprio narrador, que tenta absolver-se de sua culpa.

3.5 Olhar e revelar em “Zoológico Blues”

No conto “Zoológico Blues”, de *Pedras de Calcutá*, também constatamos a simbologia dos olhos e do olhar como fontes de revelação, seja de quem olha, seja de quem é olhado. A simbologia está presente no conto, referindo-se às dicotomias como homem *versus* animal, campo *versus* cidade, natural *versus* artificial, apresentadas sob a ótica do narrador e dos demais personagens do conto.

“Zoológico Blues” conta a história de seis amigos que vão a um zoológico e que, ao observar o ambiente e os seres que estão nesse contexto – seja humano ou animal – têm uma revelação acerca da condição humana, no que tange à crueldade, à ambição e ao egoísmo. Podemos constatar que também há uma revelação referente à artificialidade das pessoas e das situações a partir da ida ao zoológico, conforme lemos na seguinte passagem, na qual o narrador utiliza-se da ironia para descrever o cenário que vê, desvelando também uma crítica ao ser humano:

O automóvel movia-se lento, os seis pesando dentro. O automóvel movia-se entre dezenas de outros automóveis. O automóvel movia-se quase imóvel. Tanto que eles eram obrigados a ver, a não ser que fechassem os olhos. Mas fazia calor, fechar os olhos trazia uma cegueira úmida, cheia de felpas. Eram forçados a abri-los para ver. E o que viam. Alguém tentou brincar dizendo que as estampas da zebra era extremamente artístico, vejam só, uma precursora da pop-art, e todos riram, os olhos parados da zebra, meio nervosamente [...] o elefante não tinha presas, o elefante quase cego e surdo, como todos os elefantes, mas aquele especialmente cego, especialmente surdo, sem um cemitério onde pudesse morrer discreto, recolhido, obrigado a morrer sordidamente na presença de mocinhas de pantalonas e colantes e joias de plástico que riam jogando coisas secas para o elefante sedento. (ABREU, 1996, p.57-58).

Podemos perceber que, na chegada dos seis amigos ao zoológico, há a percepção desse grupo em relação ao ambiente e a comparação com o campo por onde passaram. O campo era “gratuito”, os animais e os homens estavam livres de qualquer norma ou pagamento. Além disso, nessa narrativa, há uma ironia em relação ao comportamento do cobrador, que não oferece desconto aos estudantes e que também é tão “coitado” quanto os que não têm seus direitos respeitados por ele, o que pode ser observado no julgamento que os companheiros fazem do cobrador: “coitado, com calça Lee tão esfarradinha”. Os homens que vão ao zoológico têm que pagar para ver o campo e os animais, que já não possuem mais uma natureza pura e livre, ao passo que o cobrador é um “coitado”, por cobrar o dinheiro dos outros e ser cobrado pelo preenchimento dos mais de mil talões que utiliza durante o dia. A ironia entre o cobrador e o pagamento realizado para a entrada no zoológico desvela a criticidade do narrador do conto em relação à “capitalização” da vida e dos ambientes:

Apenas não sabiam exatamente porque tinham ido parar no jardim zoológico. Pois se tinham existido os campos, um pouco antes, a encosta cheia de vacas olhando para eles com grandes olhos castanhos, o lago lá embaixo [...] Nada ameaçava ninguém naquela encosta, um deles disse que gostaria de ficar para sempre ali [...] a encosta, o campo, o lago, os cheiros, um pouco antes. Poderiam ter permanecido lá o tempo que quisessem, mas agora estavam numa fila de carros e precisavam pagar e pagaram e o cobrador não tinha perguntado se eles eram estudantes e estudante tinha desconto mas agora o cobrador já tinha preenchido um talão e alguém quis reclamar mas outro disse que não, coitado do moço, devia preencher mais de mil talões por dia e tudo continuava bem embora estivessem chegando de campos inteiramente gratuitos, sem talões, sem cobrador, coitado com aquela calça Lee tão esfarradinha, sem filas de carros, sem. (ABREU, 1996, p.56-57).

Na passagem destacada, a “pureza” afetada pelo contato com o ambiente urbano refere-se principalmente ao pagamento e à exposição dos animais no zoológico, pois no campo eles podem ser vistos sem custos e estes não estão lá para exibição e para o deleite de homens curiosos e, muito menos, para gerar o lucro de homens ambiciosos, mas porque o campo é o seu *habitat* natural.

A diferenciação entre o homem e o animal, nesse conto, não se faz apenas pela distinção clássica entre ser racional e ser irracional, mas também pela impureza e pela pureza. O animal, em relação ao homem, é o que está mais próximo da natureza, da liberdade. O ser humano é “impuro”, seja por sua ambição, seja pela sociedade corrupta e individualista, seja pela fumaça das fábricas ou pelo lixo que produz.

Além disso, podemos fazer uma relação entre homem *versus* animal, no que se refere ao espaço. Conforme constatamos nessa narrativa, há uma comparação entre o homem da cidade e o animal no zoológico: ambos estão “presos”. O primeiro está preso simbolicamente no seu individualismo, no egoísmo, na ambição e também no concreto das cidades e dentro de seus automóveis, em congestionamentos em grandes centros urbanos. Já o animal está preso nas jaulas do zoológico e na sua incapacidade de defesa contra a ambição humana:

Tentou apontar as cercas, talvez as jaulas, o lixo cobrindo a grama. Mas não conseguiu. Apenas soluçava e repetia:

- Eu tenho ódio. Eu tenho muito ódio.

E rapidamente os outros quatro estavam também ali com eles. O rapaz sentou-se chorando num tronco coberto de musgo [...]. Existiam cercas, souberam de repente, ou não de repente, mais uma vez, e quietamente souberam como nunca tinham sabido antes, os seis: existiam cercas, concreto, arame farpado, existiam cercas segregando animais e verde.

- As cercas – ele disse. – Já não somos mais humanos. (ABREU, 1996, p.59).

A segregação, que afirmamos anteriormente, ocorre entre os animais e o verde e pode ser entendida como a separação entre o ser e a natureza, que ocorre nas cidades, mas também se refere à separação entre o homem e a sua “naturalidade”, ou à sua harmonia com o ambiente, à medida que ele prefere substituir o natural e harmonioso pela ganância e pelas máquinas, como os automóveis. De modo semelhante, a separação entre o ser e a sua natureza pode ser atribuída ao animal e ao seu “adestramento”, promovido pela retirada de seu ambiente de origem para a exposição em zoológicos.

Desse modo, revela-se, no conto, uma crítica ao ser humano, no que se refere ao seu afastamento dos princípios de ética e de moral, principalmente no que tange ao tratamento dispensado ao outro e à natureza. Em “Zoológico *Blues*”, constatamos um contraponto entre natural e “artificial”; o primeiro refere-se à pureza e à limpidez dos campos, onde pessoas e animais podem ser livres, enquanto o segundo refere-se ao ambiente urbano, onde tudo é poluído, “cheira mal”, desde o ar até as pessoas:

Então estavam outra vez dentro do automóvel e vinham voltando por entre fábricas. O ar cheirava mal, a fuligem das chaminés depositava-se nas dobras das roupas, um dia, disseram, um dia talvez consigam acarpetar toda a terra de asfalto. Mas restarão os mares, um outro quis reclamar, veemente, mas lembrou-se que os mares seriam grandes extensões de lodo e lixo. E no meio

da estrada um rapaz espancava um cavalo, o chicote inúmeras vezes quebrando a barreira do som nas ancas do animal. (ABREU, 1996, p.60-61).

O olhar, nesse conto, simboliza uma revelação do egoísmo, da crueldade e da “impureza” do ser humano, principalmente por sua ganância e por se achar superior a todos os outros:

Que não suportaria ver de novo, mas era preciso que se movessem, como se o lugar tivesse ficado impregnado de ódio [...]. Aos tropeções rastejaram até um pequeno gramado onde permaneceram cegos, surdos, mudos, de mãos vazias, sem coragem de olhar-se nos olhos, as pessoas em volta hesitando entre jogar-lhes pipocas ou procurar animais mais interessantes. Caminharam lentos, as cabeças baixas, uma escassa manada, por uma escada de madeira até o bosque de eucaliptos e foram entrando sem olhar para trás. No meio da clareira as folhas secas sob seus pés. Sem saber, tiveram certeza e deixaram que os troncos das árvores e o chão aos poucos sustentassem o cansaço das costas de cada um. (ABREU, 1996, p. 59-60).

Na passagem anteriormente citada, temos a revelação apresentada aos seis amigos no zoológico, sendo a mesma semelhante ao mito da caverna, conforme lemos no seguinte trecho da obra de Platão:

Considera, então, de que caráter seria a libertação dessas correntes e a cura da ignorância se algo assim acontecesse: quando um deles fosse libertado e subitamente obrigado a se levantar e virar a cabeça, caminhar e – erguendo o olhar – fitar a luz, experimentaria dor devido à ofuscação da vista e ficaria incapacitado de ver as coisas cujas sombras vira antes. O que achas que ele diria se nós lhe disséssemos que o que vira antes era tudo uma ilusão, mas que agora, estando ele mais próximo da realidade e voltado para coisas mais reais, ele vê mais verdadeiramente? Ou, formulando-o de outra maneira, se apontássemos o que é cada uma delas e o constrangêssemos a responder, não achas que ele ficaria confuso e que acreditaria que os objetos que havia visto antes eram mais reais do que os que agora lhe eram mostrados? (PLATÃO, 2006, p. 308).

Tanto no conto de Caio F. quanto no mito da caverna, há indivíduos que saem de um estágio de “cegueira” para, enfim, alcançar a luz. O conhecimento, a percepção sobre as coisas, no conto, faz-se por meio da “inquietação”, produzida pela observação dos animais presos no zoológico, mas também pela reflexão sobre os aspectos negativos do ser humano e de sua vida no espaço urbano, que já não é mais natural e harmoniosa como a dos seres que estão em seu *habitat*, mas é artificial, infeliz, egoísta, poluída e poluidora – tanto no que se refere ao ambiente quanto ao caráter das pessoas.

3.6 Olhar, julgar e remediar

No conto “Os cavalos brancos de Napoleão”, de *Inventário do ir-remediável*, o protagonista Napoleão é um advogado que vive uma rotina de um homem moderno: ele trabalha, tem família e prestígio social. No entanto, ao passar as férias na praia, o protagonista do conto passa a “enxergar” cavalos brancos. Nesse conto, constatamos a existência de uma projeção no olhar dos cavalos, das angústias e da infelicidade da personagem principal. O olhar está associado à busca pela transcendência das personagens. A simbologia presente no conto, em relação ao olhar, está associada ao que afirma Durand (2012, p. 151) em relação ao olhar, que seria o “símbolo do julgamento real, da censura, do superego”. Além disso, podemos perceber que o olhar está associado à revelação do estado interior da personagem, bem como ao julgamento do protagonista em relação ao mundo e do mundo em relação à família. O olhar pode ser associado à busca pela transcendência de Napoleão, no que se refere aos aspectos negativos da existência humana.

Sendo assim, ao olhar os cavalos brancos, o protagonista do conto “Os cavalos brancos de Napoleão” percebe o egoísmo, a infelicidade e a superficialidade das pessoas e das relações:

Em sua própria casa, à hora das refeições, todos dias sempre se desenrolavam movimentadíssimos julgamentos. Dos quais ele era o réu. Acusado de não dar um anel de brilhantes para a esposa nem um fusca para o filho nem uma saia maryquantiana para a filha [...] Entre papéis de defensor e acusado, dividia-se em paciência. Nome nos jornais, causas vitoriosas, vezenquando faziam-no sorrir gratificado, pensando que, enfim, nem tudo estava perdido, ora. Mas estava. (ABREU, 1995, p. 13 -14).

O advogado do conto “Os cavalos brancos de Napoleão” é exigido por sua família, pelo trabalho e pelo meio social a que pertence, os quais lhe retribuem com cobranças, e apenas o prestígio das colunas sociais “alivia” a sensação de que a vida da personagem não é tão vazia.

A vida do advogado e sua convivência familiar revelam uma crítica ao comportamento da sociedade capitalista: Napoleão esforça-se para prover bens materiais para sua esposa e filhos, que não lhe demonstram afeto. O único aspecto positivo da vida do protagonista até o aparecimento dos cavalos era ter o reconhecimento de seu trabalho e o seu nome aparecendo em jornais.

As características de comportamento de Napoleão e de sua família podem ser relacionadas ao que Bauman e Donskis conceituam em *Cegueira moral*, sobre uma

cultura do “exibicionismo”, no qual a vida passa a ser pautada pelas relações virtuais, pela insensibilidade em relação ao outro e pela necessidade de aparecer, como faz Napoleão nos jornais e revistas. Além disso, Bauman e Donskis também associam essa nova questão da vida em uma sociedade do espetáculo à cultura do consumo, que afeta a vida do ser humano, instigando a aquisição de mais e mais bens para “anestesiá-lo” a moral do sujeito:

Tirando vantagem dos impulsos morais instigados pelas transgressões que ela própria gerou, estimulou e intensificou, a cultura consumista transforma cada loja e agência de serviços numa farmácia fornecedora de tranquilizantes e anestésicos: neste caso, drogas destinadas a mitigar ou aplacar não as dores físicas, mas a dor moral. Com a negligência moral crescendo em alcance e intensidade, a demanda por anestésicos aumenta, e o consumo de tranquilizantes morais se transforma em vício. Portanto, a insensibilidade moral induzida e maquinada tende a se transformar numa compulsão ou numa “segunda natureza”, uma condição permanente e quase universal [...] Com a dor moral sufocada antes de se tornar insuportável e preocupante, a rede de vínculos humanos composta de fios morais se torna cada vez mais débil e frágil. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p.24).

Ao reconhecer o mundo materialista no qual estava inserido, o advogado passa a enxergar cavalos brancos, os quais se tornam seus únicos amigos. Sendo assim, o “anestésico” de Napoleão não é mais a fama, o dinheiro, os bens materiais, mas a amizade:

O fato é que ele não sabia. Não sabendo, não podia lutar. Não podendo lutar, não podia vencer. Não podendo vencer, estava derrotado. Um derrotado em potencial, pois ele viu pela primeira vez. Deu-se nas férias, na praia, quando olhou para as nuvens. [...] Simplesmente viu, como a simplicidade máxima que há no primeiro movimento do ato de ver. Tão natural achou que cutucou a esposa deitada ao lado, apontando, olha só, Marta, cavalos brancos nas nuvens. [...] E entre elas passavam, ora galopantes, ora trotando, uma brancura, uma pureza tão grandes. Tanta que Napoleão piscou comovido e começou a afundar. Por que ver é permitido, mas sentir já é perigoso. Sentir vai exigindo uma série de coisas outras, até o momento em que não se pode mais prescindir o que foi simples constatação. (ABREU, 1995, p. 15).

Napoleão, sentindo-se derrotado pela vida materialista e vazia de sentimentos, olha para o céu e vê os cavalos brancos. Esse olhar dirigido às alturas pode ser associado aos símbolos de ascensão elencados por Gilbert Durand (2012), que representam uma viagem imaginária, o sonho com a verticalidade ou o desejo de evasão para um lugar hiper ou superceleste. A evasão de Napoleão ocorre através da convivência com os cavalos brancos e simboliza a tentativa de sublimar sua infelicidade através da amizade “verdadeira” dos animais.

O olhar, no conto em questão, também associa-se, de alguma forma, ao julgamento, como o olhar das pessoas que julgam e condenam Napoleão como um

louco, ao deixar uma causa rentável: “os psiquiatras, a esposa, os filhos, os criados, os colegas – todos cresciam em exigências, magoando-o com dúvidas e perguntas suspeitas” (ABREU, 1995, p.20). Além disso, percebemos o olhar de julgamento do advogado em relação à família, após a visão dos cavalos: “de volta à areia Napoleão olhou com certa superioridade para a esposa, achando-a vulgar naquela falsa moreneza tão oposta à brancura dos cavalos brancos” (ABREU, 1995, p. 15). O julgamento realizado por Napoleão às pessoas a sua volta manifesta-se como um repúdio à falsidade, à futilidade e ao egoísmo.

O olhar revela a solidão e o materialismo a que Napoleão estava submetido; as atitudes de seus familiares não são diferentes das atitudes do advogado, a exemplo do que observamos na passagem dos cavalos, surgindo em um tribunal e olhando o advogado defender um matricida, em troca de dinheiro e prestígio. Se o olhar revela tanto quem olha quanto quem é olhado, é ao olhar os cavalos que Napoleão “vê” o repúdio refletido nos olhos dos animais, seus únicos amigos, ao passo que também “vê” a si mesmo:

Mas eles voltaram. Entraram pela janela aberta do tribunal num dia em que ele estava especialmente inflamado na defesa de um matricida. A princípio ainda tentou prosseguir, fingiu não os ver, traição, opção terrível, entre o amor e a justiça, como na telenovela a que sua mulher assistia. Eles não estavam doces. Depois de entrarem pela janela, instalaram-se ríspidos entre os jurados. De onde observavam, secos, inquisidores. (ABREU, 1995, p. 17).

O cavalo também possui simbologia ligada à renovação, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 203): “Uma crença, que parece estar fixada em todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano [...]. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida”. Os cavalos brancos surgem para que Napoleão os “enxergue” e “enxergue” a sua vida, a si mesmo. A consequência de sua amizade com os cavalos e do abandono do mundo real foi a loucura e a morte. A morte de Napoleão não aparece no conto como um final de vida, mas como uma etapa de sua ascensão, de sua purificação:

Tempos depois o zelador espalhou pelas redondezas que vira um homem estranho, nu em pêlo, cabelos ao vento, galopando em direção ao Crepúsculo montado em amáveis cavalos. Brancos, naturalmente. (ABREU, 1995, p. 20).

Essa passagem do conto pode ser associada ao que declaram Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 203): “Mas a noite conduz ao dia, e acontece que o cavalo, ao passar por esse processo, abandona suas origens sombrias para elevar-se aos céus em plena luz”. Se é ao enxergar os cavalos que Napoleão “enxerga” a sua vida e os rumos que ela tomou, podemos dizer que a simbologia dos cavalos está associada à simbologia

do olhar. Nesse aspecto, evocamos novamente o imaginário para explicar que os cavalos, em algumas simbologias, também conduzem o seu guia quando este não pode enxergar:

Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal. [...] à noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. (CHEVALIER E GHEERBRANT. 2012, p. 203).

São os cavalos brancos os guias de Napoleão, conduzindo-o na redescoberta do mundo, de sentimentos como o amor e a amizade, da justiça e, por conseguinte, são os guias de sua elevação espiritual.

Podemos constatar que, no conto “Os cavalos brancos de Napoleão”, o olhar aparece como fonte de revelação de quem olha e de quem é olhado, como uma imagem que se liga à ideia de julgamento: o julgamento do protagonista do conto sobre a sociedade, antes de aparecer os cavalos, o julgamento de inferioridade e vulgaridade de Napoleão sobre a família e a sociedade a que pertence e o julgamento dos cavalos sobre as atitudes de Napoleão.

Além disso, o olhar está associado à ascensão ou à tentativa de superar os aspectos negativos da vida, marcada pelo materialismo e pela superficialidade. É a partir do olhar para os céus que Napoleão começa a ver os sete cavalos brancos, os quais lhe apontam o caminho para a elevação, seja moral ou espiritual. A ascensão do protagonista aos céus é a finalização de uma evolução desencadeada a partir do olhar e, nesse processo de evolução, estiveram em jogo múltiplos olhares, que revelavam e julgavam as atitudes do ser humano: o olhar de Napoleão para os cavalos brancos e para a sua família, o olhar da família e dos amigos para Napoleão e o olhar dos cavalos para o protagonista.

Nesse conto de Caio Fernando Abreu há uma poética do olhar que desvela uma crítica ao comportamento do homem e da sociedade materialista, marcada pela solidão e pelo egoísmo. Napoleão, através da experiência perceptiva, da observação, do julgamento e da mediação, consegue ascender ou libertar-se da solidão, do egoísmo e da ganância.

3.7 O estilhaço dos olhos

No conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, da obra *O ovo apunhalado*, constatamos um olhar crítico sobre a sociedade, o consumismo, as relações de poder e a mídia. O conto foi reeditado em 1995, época em que o escritor Caio F. relançou o livro, o que justifica a mudança em alguns termos e em alguns aspectos do texto. A maior diferença notada entre as duas versões é que, em 1972, havia os “doentes” e, em 1995, havia os “contaminados”³¹. Seja qual for a versão analisada, o conto apresenta uma crítica ao comportamento do homem e à sociedade moderna, e o olhar aparece como um símbolo de revelação, julgamento e desvelamento das aparências e ilusões, principalmente as ilusões que são o produto de uma sociedade manipuladora de imagens e influenciadora do comportamento e do pensamento dos indivíduos.

O conto do livro *O ovo apunhalado* estrutura-se em três partes: a primeira conta como foi o surgimento e o controle da chamada “peste tecnológica”, quando o Poder reprime e ordena o recolhimento dos estimulantes das farmácias, evitando a sobrevivência dos mutantes:

Não foi fácil contê-los. No sétimo dia morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens. A epidemia se alastrara de tal modo que se tornara excessivamente fácil surpreendê-los. Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para acompanhar e prevenir a evolução da peste. [...]. O Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes, e ordenou o fechamento de todas as oficinas. Legiões fugiam em direção ao campo, corriam boatos que a proximidade com as máquinas urbanas era o que provocava as mutações. Mas sabendo da possibilidade de se formarem grandes comunidades entre as cidades, o Poder fechou todas as saídas. (ABREU, 2013A, p. 45).

A segunda parte refere-se às investigações da personagem jornalista sobre o controle da peste, realizado pelo Poder, e a terceira parte refere-se ao resgate e ao uso de uma sobrevivente da peste como instrumento de divulgação dos ideais defendidos pelo Poder e pela mídia da sociedade retratada.

O olhar, nesse conto, está associado aos símbolos espetaculares, de vigilância e de julgamento moral. Destaca-se, ainda, a questão do olhar relacionada ao modo como o indivíduo apreende a realidade que, no mesmo conto, é manipulada através de imagens que fomentam o consumo e a alienação dos indivíduos.

³¹ O conto faz alusão a questões pertencentes a cada período em que foi escrito e reescrito. Na década de 1970, os “doentes” podem ser associados aos *hippies* ou àqueles que lutavam contra a ditadura militar. Na década de 1995, o termo “contaminados” remete aos indivíduos portadores de HIV, podendo ser alusivo ao preconceito sofrido pelos portadores dessa síndrome, naquela época.

Sendo assim, para a análise do conto em questão, convém retomar um paralelo entre o psicanalista Antonio Quinet e os sociólogos Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis, no que se refere à questão do olhar, relacionada à sociedade da imagem.

Para o psicanalista, na sociedade escópica, tudo se torna fonte do desejo e da angústia através do olhar, o que ele conceitua como mais-de-olhar. A imagem é um elemento principal para conferir ao indivíduo esse sentimento de mal-estar ou mais-de-olhar e, em um mundo marcado pelo império do olhar, as celebridades galgam um lugar especial, servindo de inspirações nos modos de comportamento e contribuindo para uma cultura do exibicionismo:

As celebridades tornam-se mais íntimas do que os mais próximos parentes; objetos de secretos amores mais importantes do que os amantes de todo dia. Não só se ama e se admira a celebridade como, no cogito da sociedade escópica, todos aspiram a sê-lo como condição de ser alguém nesta grande novela que é a vida: “Sou logo existo”. Visus ergo sum. [...] A sociedade escópica, impulsionada pelo discurso do capitalismo, se apropria disso para transformar o exibicionismo próprio do sujeito em imperativo de publicidade, ordenando ao sujeito fazer de tudo para roubar a cena. (QUINET, 2004, p.284).

Essa relação entre olhar e sociedade da imagem é também estudada por Bauman e Donskis, que definem o que, para eles, caracteriza a sociedade do espetáculo: a imagologia, a arte de construir conjuntos de ideais, anti-ideais e imagens de valor, que as pessoas supostamente seguem sem pensar ou questionar de maneira crítica; é produto da mídia e da publicidade:

Duas manifestações do mal: a insensibilidade ao sofrimento humano e o desejo de colonizar a privacidade apoderando-se do segredo de uma pessoa, aquela coisa de que nunca se deveria falar, que jamais poderia se tornar pública. O uso global de biografias, intimidades, vidas e experiências de outras pessoas é um sintoma de insensibilidade e falta de sentido. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p.14).

Para Bauman e Donskis (2004, p. 178), a sociedade contemporânea é caracterizada pela liquidez, pois nada é estável, sólido, duradouro. As pessoas, os sentimentos, as relações, os produtos expostos nas vitrines, passam a ter valores efêmeros e imediatistas. Essa instabilidade pode ser considerada ainda mais se pensarmos nas “celebridades” e nas “relações virtuais” e no esvaziamento das palavras e da banalidade da vida cotidiana, disseminada ainda mais com o advento do vídeo e das redes sociais.

Assim, o desejo de olhar e de ser olhado é o desejo que norteia a sociedade contemporânea. De maneira semelhante ao trabalho de Bauman e Donskis, o filósofo e

psicanalista Antonio Quinet aponta como o olhar é a fonte do desejo e também da angústia e, na sociedade escópica – ou a sociedade que é guiada pelo desejo de olhar e de ser olhado –, tais sentimentos podem ser relacionados ao consumismo, à manipulação e à alienação. O desejo e a angústia atribuídos ao ato de olhar e de ser olhado também são relacionados ao advento das mídias e veículos de comunicação:

Sob todas as formas particulares, “informação ou propaganda, publicidade ou consumo de divertimento, o espetáculo constitui o modelo presente na vida predominante”. A visão é atualmente o sentido privilegiado [...] a principal produção da sociedade moderna. Lá onde o mundo real se transforma em imagens, as imagens se tornam mais reais para o gozo do espectador. O show da guerra filmada, chocante em *Apocalypse Now*, está hoje banalizado [...] são imagens do espetáculo que trazem o gozo do olhar que acorda com um horror excitante. (QUINET, 2004, p.281).

Olhar e ser olhado, percepção e conhecimento, desejo e angústia são temas que observamos na teoria de Quinet e que podem ser associados à obra de Bauman, principalmente com o livro de Bauman e Donskis, que apresenta questões envolvendo a dicotomia entre vida real e a virtual, entre as amizades da vida real e as virtuais. O que é melhor? Ter um amigo “real” e verdadeiro? Ou ter milhões de seguidores nas redes sociais? Essa é uma das questões que se insere na obra de Bauman e Donskis e que, de certo modo, associam-se à obra de Quinet, principalmente no que se refere à angústia por uma aceitação e ao desejo de ser olhado e admirado pelas demais pessoas da sociedade.

Nesse sentido, o desejo de olhar e de ser olhado, que é relacionado nas obras *Cegueira moral* e *Um olhar a mais: ver e ser visto* em psicanálise, podem ser associados ao que Gilbert Durand explana sobre o imaginário e a formação de cada indivíduo, pois, se em uma “sociedade escópica”, o império do olhar e do ser olhado, do mostrar-se nas redes sociais, nas mídias, é um valor disseminado e amplamente aceito pelos indivíduos, constatamos que as imagens ligadas à fama e ao poder são recorrentes. Tais imagens podem ser observadas no conto de Caio Fernando Abreu, pois as personagens estão em busca de reconhecimento, de fama, de prestígio, de poder e de aceitação.

Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, essas relações entre olhar, imagem, imaginário, sociedade, presentes tanto na teoria de Durand quanto nos estudos de Quinet e na obra *Cegueira moral*, podem ser percebidas. Tais características são mais visíveis principalmente a partir da segunda parte do conto, quando a epidemia é controlada e os restos mortais dos “contaminados” são comercializados como artigos

de moda, pois o Poder, além de controlar a mutação dos indivíduos, consegue transformar a crise em desenvolvimento econômico, com a moda robô, na qual as pessoas passam a se vestir como robôs³²:

Seus pedaços eram recolhidos pelos caminhões de limpeza e encaminhados aos ferros-velhos, onde seriam vendidos como sucata. Esperava-se também que a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa *normal* da população e futuramente braços e pernas pudessem ser utilizados como objetos decorativos. Esperava-se ainda industrializar estilhaços dos olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam usadas na confecção de colares cheios de *axé* para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo. Esperava-se enfim conseguir a união das classes média e alta com as camadas sociais mais baixas, pois, com todos utilizando objetos de origem ex-humana como decoração ou indumentária, estariam mais ou menos nivelados. (ABREU, 2013A, p.45).

Em um contexto onde tudo é normalizado e aumenta o prestígio do Poder, surge um jornalista que “lembra” a população da peste tecnológica, mas suas palavras caem em descrédito, devido a boatos sobre sua vida pessoal:

A epidemia já era coisa do passado quando, em artigos publicados semanalmente, um jornalista começou a investigar as possíveis causas do fenômeno. A princípio a população irritou-se e o jornal baixou assustadoramente as vendas: era o preço que pagava por remexer em assunto tão superado. Mas não se sabe como nem por que, o jornalista continuou a publicar seus artigos. Comentou-se que seria amante da duquesa proprietária do jornal, segundo alguns, ou amante do marido da duquesa proprietária do jornal, segundo outros, ou ainda amante de ambos [...] ventilou-se também que o jornalista seria um impotente sexual assalariado por uma poderosíssima organização estrangeira, especialmente para minar o prestígio do Poder. (ABREU, 2013A, p.46).

O que se destaca nessa segunda parte do conto é que o jornalista “se esquece” da peste tecnológica, tornando-se uma celebridade, sendo não mais desacreditado, mas respeitado e até admirado pelo Poder e pela população:

E o jornalista começou a sair na capa das revistas mais famosas [...] até mesmo um curta-metragem financiado pelo Poder [...] foi feito especialmente para mostrar a residência do novo mito das comunicações [...]. Mais tarde, o jornalista cedeu seu nome e imagem para a publicidade de determinado óleo de determinada firma. Tornou-se tão conhecido como os mais conhecidos ídolos de futebol e da televisão. Aos poucos as mulheres descobriam encantos secretos em seus ombros magros, seus olhinhos míopes e sua calva luzida. Uma famosa atriz de telenovelas apaixonou-se por ele, abandonando sem hesitar o marido fiel e dois filhos em idade pré-escolar para cortar os pulsos e ingerir dose excessiva de barbitúricos [...] amainado o escândalo, ambos cederam sóbria entrevista e serem apenas bons amigos. (ABREU, 2013A, p.46-47).

³² A comercialização da imagem do robô e dos estilhaços dos “contaminados” pode ser comparada à comercialização da imagem de diversas personagens históricas, como, por exemplo, a de Che Guevara, pois o herói foi perseguido e morto pelo governo militar colombiano e, atualmente, sua imagem é amplamente comercializada em artigos de decoração e de vestuário.

A fama e o poder alcançado pelo jornalista podem ser relacionadas ao desejo de ser olhado, de que tratam Quinet e Baumam, principalmente o desejo de fama e de prestígio. Verifica-se, também, o quanto as imagens disseminadas pela mídia e pela publicidade servem de apoio para o Poder manipular a população e garantir a ordem.

Na terceira parte do conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, encontra-se a narrativa envolvendo a sobrevivente da peste tecnológica, resgatada do extermínio por um estilista. Robhéa é a mulher robô que se torna modelo de sucesso, atriz e rainha do carnaval. Essa sobrevivente é utilizada como veículo de difusão dos ideais materialistas e consumistas que o Poder tenta imprimir na população:

Os costureiros lançaram a linha-robô, com roupas inteiramente de aço e maquiagem metálica, os oculistas criaram novas lentes de contato acrílicas, especialmente para dar aos olhos o efeito de vidro. [...] Tornou-se extremamente chique frequentar oficinas mecânicas. (ABREU, 2013A p.46).

A jovem, conhecida artisticamente como Robhéa, alcançou um sucesso espantoso, galgou todos os degraus da fama em pouquíssimo tempo, acabando por filmar com os cineastas mais em voga no momento, ganhando prêmios e mais prêmios em festivais internacionais e sendo eleita a rainha das atrizes durante cinco carnavais seguidos. Foi no último carnaval que, sem dar explicações, ela fugiu abruptamente do baile, espatifando a fantasia e dizendo em inglês que queria ficar sozinha. Retirou-se para uma ilha deserta e inacessível, onde viveu até o fim de seus dias. (ABREU, 2013A, p. 49).

Mas Robhéa não é como os demais cidadãos e não é como o jornalista que, em troca de fama, deixa-se manipular; pelo contrário, ela sofreu a mutação que faz com que os indivíduos se comportem de maneira diferente dos demais, que percebam e que possam oferecer algum risco ao Poder, conforme observamos na passagem que descreve a queda dos contaminados, em que um dos principais sintomas é o estilhaço dos olhos:

Os contaminados – assim haviam sido chamados pelo Poder – não suportavam o processo por mais de uma semana. Findo esse prazo, tombavam pelas praças e ruas, os olhos de vidro explodindo em pedacinhos coloridos, as engrenagens enferrujadas não obedecendo às ordens dos cérebros enfraquecidos [...] Milhares de olhos espatifados enchiam as avenidas. (ABREU, 2013A, p.44).

Os olhos são o símbolo do conhecimento, do julgamento e estão ligados à moralidade. Sendo assim, a queda desses indivíduos corresponderia à queda dos que percebem e podem vir a fazer um julgamento contra o Poder, que podem vir a desestabilizar o controle exercido sobre a sociedade.

Robhéa, não sendo como os demais indivíduos dessa sociedade, consegue “ver” além das aparências de felicidade e de satisfação que lhe são atribuídas devido à sua vida de celebridade. Sendo uma mutante, ela consegue romper com essa sociedade e fugir para uma ilha deserta e inacessível. Após a fuga “inexplicável” da celebridade,

várias pessoas passam a explorar os motivos de sua “queda” ou de sua desistência da fama:

Comentou-se que era homossexual [...]. Uma jovem que fora sua camareira publicou um diário chamado Minha vida com Robhêa, best-seller durante dez anos seguidos. [...] proporcionando à ex-camareira a candidatura, ao mesmo tempo, aos Prêmio Nobel da Paz e da Literatura. Excursões e expedições foram organizadas por legiões de fãs em desespero para chegarem até a ilha [...] Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhêa, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro. [...] e quando as discussões versavam sobre os grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado. (ABREU, 2013A, p.49).

A manipulação da vida de Robhêa, a especulação e o esquecimento dessa pessoa, passado algum tempo, podem ser associados ao que Bauman e Donskis argumentam a respeito da liquidez na sociedade contemporânea, para a qual tudo é efêmero. Robhêa foi uma celebridade, tendo sua vida exposta e explorada por vários veículos midiáticos, mas, após algum tempo desaparecida dos veículos midiáticos, ela é esquecida por todos e, quando lembrada, é como um produto fora de moda, como algo passado da validade.

A ascensão e a queda atribuídas à Robhêa podem ser entendidas de duas formas no texto: na primeira, quando pensamos no título “Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô” e no desfecho de sua história – o esquecimento por parte da mídia e das pessoas –, inferimos que ascensão e queda correspondem ao momento de fama e ao esquecimento, respectivamente. Nesse caso, evocamos mais uma vez as teorias de Quinet e a obra *Cegueira moral*, que atribuem à mídia e ao desenvolvimento das redes sociais a disseminação da cultura do “exibicionismo”, na qual o indivíduo é lembrado ou existe somente se está conectado à rede social ou às mídias.

O texto de Caio F. faz diversas referências à sociedade de sua época, seja no que se refere à ditadura militar no Brasil e ao desenvolvimento das mídias e do poder que elas podem exercer na vida do ser humano. No conto em foco, também observamos referências ao movimento *hippie* e da contracultura, representados pelos “contaminados”. Enfim, são inúmeras as associações com o contexto da época de produção do conto.

Nesse sentido, podemos afirmar que a crítica, no conto, também se faz presente na ironia e na inversão do sentido de ascensão e de queda da personagem Robhêa. A ex-modelo e ex-atriz não “cai” quando se isola em uma ilha inacessível, e é esquecida. A queda de Robhêa pode ser entendida como a concordância em se deixar manipular pelo

Poder e pela mídia e por servir de instrumento de divulgação dos ideais consumistas e alienantes que caracterizam a sociedade do conto ora analisado.

A cegueira ou, ainda, o estilhaço dos olhos, é associada à manipulação e à alienação exercida pelo Poder, pois este se esforça para manter um comportamento “padrão” na população. A ignorância é a cegueira da população da sociedade do conto de Caio Fernando Abreu. O estilhaço dos olhos dos contaminados é o último sintoma antes da morte e simboliza o resultado do controle exercido pelo Poder que, sem garantir a sobrevivência dos doentes, estaria eliminando os indivíduos que pensam e percebem o que os demais não conseguem enxergar.

A ascensão de Robhéa, portanto, não ocorre através da fama, mas quando esta consegue libertar-se do sistema imposto pelo Poder, quando se liberta da futilidade, do materialismo, do cinismo e da ignorância – ou do estilhaço dos olhos.

Entre ilusões e revelações

A análise da imagem do olhar, integrante da obra de Caio Fernando Abreu, fez-se, inicialmente sobre sete eixos temáticos, que são referenciados nos sete subtítulos do capítulo de “O olhar nos contos”, sendo assim, temos como temas: a solidão, a fotografia, o amor e a decepção, a consciência, a revelação, o julgamento e a redenção e, o “estilhaço dos olhos”, a alienação do ser humano. A partir das análises, podemos dizer que a imagem do olhar se faz presente em pelo menos seis formas: o olhar para a interioridade, o desvio do olhar, o olhar enigmático, o olhar para o outro, o olhar do outro e o olhar congelado.

Na primeira forma, o olhar para a interioridade, encontram-se personagens que revelam seus sentimentos pelo olhar para uma reprodução/projeção de sua imagem, seja através da pintura, como no conto “Retratos”, seja no espelho, como em “Fotografias”, “Porta-retratos”, “O coração de Alzira”, “O príncipe Sapo” e “Natureza viva”. Essa experiência perceptiva está associada ao mito de Narciso, marcado pela reduplicação do eu, pela falta como forma de amar e pela projeção do “eu” na visão do outro.

Em “Retratos”, temos o olhar do narrador para sua interioridade a partir da representação de sua imagem em uma pintura. Nesse conto, o narrador modifica sua percepção sobre si mesmo e sobre a sociedade hipócrita e preconceituosa que o rodeia. A imagem retratada pelo pintor mostra o que ele não conseguia ver: a sua vivacidade esvaindo mediante os compromissos e as cobranças que a vida e a sociedade lhe impunham.

Em “Porta-retratos”, o olhar para a interioridade é caracterizado pela revelação da solidão e da falta de amor do narrador, que se olha e se vê como uma árvore secando. Já em “Fotografias”, há o olhar para a interioridade mediante a observação diante do espelho: as duas narradoras, Gladys e Liége, olham para si e para os seus sentimentos, seus desejos e angústias em relação ao amor.

De maneira semelhante, o olhar para a interioridade, simbolizado pelo reflexo no espelho, e a percepção em relação às expectativas sobre a vida amorosa acontece em mais três contos. Em “O coração de Alzira”, temos o olhar da mulher diante do espelho, que revela o seu estado de agitação interior, imerso em sentimentos como o desejo sexual e o desamor. Em “Natureza viva”, há também o olhar para a interioridade por

meio do reflexo da imagem do narrador no espelho, que “reflete” seus sentimentos e as suas frustrações do amor. Já em “O príncipe Sapo”, Teresa, diante do espelho, vê-se como uma mulher solitária e desiludida em relação às “promessas” de amor presentes nos contos de fadas que lhe inspiravam.

A partir dessa primeira forma de olhar, em “O coração de Alzira” e “Natureza viva”, surge uma segunda forma de olhar – ou de não olhar – denominada aqui de “desvio no olhar”, pois essas personagens agem como se fizessem o caminho inverso do homem no mito da caverna, pois se negam a olhar para a luz, para o conhecimento e para o autoconhecimento. O desvio no olhar é uma forma de essas personagens, que sofrem uma espécie de “epifania”, tentarem se iludir com uma falsa normalidade, pois elas têm medo de transformar as suas vidas e as suas realidades.

No conto “Anotações sobre um amor urbano”, há uma variação dessa segunda forma de olhar, o “fechar dos olhos”, pois a personagem prefere sonhar a ter de encarar a realidade de sua vida. Esse sonho é caracterizado pela idealização do amor, associado aos contos de fadas, e pela preferência do narrador em iludir-se com a possível correspondência de seu amor.

Em “O coração de Alzira”, “Natureza viva” e “Anotações sobre um amor urbano”, o desvio do olhar também aparece no outro, no sujeito que é amado ou desejado. O desvio do olhar do outro é marcado pela falta de reconhecimento e de reciprocidade em relação ao amor; é marcado pelo desencontro entre quem olha/deseja e quem é olhado/desejado.

A terceira forma de olhar refere-se ao olhar enigmático, como o de Teresa, em “O príncipe Sapo”, pois seus olhos são descritos como tristes e irônicos, caracterizadores de seu destino solitário e infeliz. O enigma também está na vidência de Madame Zaly e no olhar de cobra de La Morocha, ambas personagens de “Introdução ao Passo da Guanxuma”, mulheres misteriosas, que possuem atributos de feiticeiras.

A quarta forma de olhar corresponde ao olhar para o outro, cujo ato compreende uma ação de revelação e de julgamento acerca do mundo. Esse tipo de olhar encontra-se no olhar do pintor para o narrador e do narrador para o pintor, em “Retratos”. O primeiro olhar revela a impressão do narrador causada no pintor e o julgamento em relação ao seu comportamento e a sua hipocrisia. Já o olhar do narrador para o pintor revela o amor e desvela o que está por detrás do preconceito e da maldade dos que estão à sua volta.

Nos contos “Zoológico *Blues*” e “Corujas”, o olhar para o outro revela uma crítica em relação ao comportamento do homem para com o outro – no caso, o animal. Há, nos dois contos, o olhar sobre a maldade humana: no aprisionamento do animal, na manipulação dos corpos dos animais, seja para a utilização de suas capacidades, seja para o divertimento do ser humano, em brincadeiras ou em zoológicos.

Já em “Os cavalos brancos de Napoleão” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, o olhar para o outro também aparece como forma de revelar os aspectos negativos do ser humano e como um julgamento das atitudes das personagens em relação a si mesmos e ao contexto onde estão inseridos. Nos dois contos, percebemos a existência de uma tentativa de “afastamento” do outro, a partir da experiência perceptiva: Napoleão e Robhéa evadem-se da realidade ou da sociedade para não serem como as pessoas que os cercam; para não terem mais suas vidas influenciadas pelo consumismo, pelo materialismo, pelo superficialismo e pela ignorância.

De modo semelhante, a quinta forma que, denominada de “o olhar do outro”, está associada ao julgamento em “Retratos” “Corujas”, “Zoológico *Blues*” e “Os cavalos Brancos de Napoleão”, apontando negatividades em relação às atitudes do ser humano.

Em “Retratos”, o olhar do outro refere-se ao olhar do pintor que vê o que o narrador não conseguia enxergar sobre sua própria vida. Esse olhar é convertido em pintura, expressando um julgamento referente à condição do sujeito representado e ao que o pintor sente ao ver o mundo e o narrador do conto.

O olhar do outro nos contos “Corujas”, “Zoológico *Blues*” e “Os cavalos brancos de Napoleão” é o olhar do animal em direção ao homem e aos seus aspectos negativos. Nos três contos recém-citados, inferimos que o olhar do outro é, também, a projeção das angústias dos protagonistas em relação às suas atitudes. O olhar do outro, nesses contos, pode ser atribuído à simbologia do espelho, como um reduplicador dos estados de consciência, projetando sobre os olhos do outro o que está na interioridade das personagens.

O olhar do outro como expressão de julgamento também está no conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, no qual o olhar dos moradores da cidade expressa um juízo de valor acerca dos lugares e das pessoas, contribuindo para o surgimento de imagens ou lendas sobre os moradores, como acontece com Madame Zaly, La Morocha, os moradores do arco e Nenê Tabajara. O juízo de valor, no conto em análise, também

pode ser atribuído ao narrador, que descreve a cidade, utilizando-se de um tom crítico em relação à sociedade do lugar.

Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, o olhar do outro, além de estar relacionado a um julgamento, também está associado a questões de manipulação e alienação, revelando uma crítica ao Poder e aos veículos que tentam, de alguma forma, influenciar a sociedade do conto.

O olhar do outro também está presente nos contos “O coração de Alzira”, “Natureza viva” e “Anotações sobre um amor urbano”, todos marcados pela revelação do esvaziamento ou da efemeridade dos sentimentos. Nas três narrativas, o olhar do outro é um olhar vazio, que não corresponde ao olhar dos narradores, desejosos de uma reciprocidade no sentimento amoroso.

No conto “Fotografia”, de *Inventário do ir-remediável*, temos no olhar dos frequentadores do restaurante a fonte da angústia da narradora. Ao sentir-se observada pelos demais ocupantes do lugar, a mulher atormenta-se com os possíveis juízos de valor emitidos em relação a sua figura solitária. Nesse aspecto, o olhar do outro, no conto, não é somente julgador, uma vez que se associa ao mito de Medusa, servindo como fonte de temor e de angústia para quem olha.

A sexta forma de olhar, o olhar congelado, refere-se à memória, ao tema da fotografia, a uma imagem “congelada”, como em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, no qual o narrador reconstitui/descreve a cidade através de seu olhar, de suas memórias e das histórias contadas pelos moradores.

Platão e Merleau-Ponty conceituaram o olhar de maneira diversa no âmbito filosófico, porém, suas contribuições são essenciais para o estudo da obra de Caio F., porque as personagens dos contos enfocados nesta dissertação revelam-se ou adquirem o conhecimento de si mesmo e do mundo através da operação do olhar. Há a saída das trevas, da cegueira em direção à luz ou ao autoconhecimento. Há também, nas personagens dos contos, o conhecimento, a reflexão, que abrange a interação do indivíduo com o mundo que o cerca, através do “desembaraçar” de suas percepções.

Sendo assim, a imagem do olhar aparece relacionada principalmente a uma revelação, a um julgamento, ao conhecimento ou ao autoconhecimento. Constatamos que a imagem do olhar do outro, nos contos, como nos casos de “Corujas” e de “Os cavalos brancos de Napoleão”, trata-se de um julgamento e de uma projeção do estado interior das personagens sobre o olhar do outro.

Desse modo, a simbologia do olhar, na obra de Caio Fernando Abreu, pode ser relacionada principalmente ao regime diurno, proposto por Gilbert Durand, o regime da vigilância e da elevação moral.

Olhar revelador e inquiridor de uma maior consciência moral, apresentado na maioria dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho, associa-se aos símbolos espetaculares que integram o regime diurno; há uma busca pela luz, pelo saber ou pela transcendência dos aspectos negativos da existência humana.

A busca pela transcendência da condição humana, pautada pela fugacidade dos sentimentos e pelo egoísmo, é constatada nos protagonistas de “Os cavalos brancos de Napoleão” e “Ascensão e queda de Robhéa, Manequim & Robô” e nas personagens de “Zoológico Blues”.

O olhar revelador da interioridade pode ser associado aos símbolos espetaculares e aos símbolos nictomórficos, já que, nos contos, as personagens olham em direção a uma luz ou ao reflexo de sua imagem e, a partir dessa experiência, experimentam um estado de agitação interior.

Os símbolos nictomórficos são caracterizados pela visão tenebrosa ou pela cegueira e podem ser associados às visões das personagens de “Zoológico Blues” e à cegueira a que foram condicionados. Tais símbolos também podem ser atribuídos ao desvio do olhar, presente nos contos “O coração de Alzira” e “Natureza viva”, nos quais os narradores preferem não olhar a realidade de frente e não encarar o que está errado em suas vidas.

Os símbolos espetaculares que representam a visão onipotente ou a vidência, ou o olhar julgador e moralizante estão representados em todos os contos que constituem o *corpus* deste trabalho. Os símbolos mencionados são o espelho, o olho e a luz e, em todos os textos analisados, constata-se a presença de pelo menos um deles.

O olhar, nos contos de Caio F., associa-se ao desejo e à angústia: o desejo de transcendência, de justiça e de amor, e a angústia da perda/falta de liberdade, de compaixão, de amor, de ética, de moral. Nesse aspecto, podemos associar esse olhar desejoso ou o olhar angustiado ao que o psicanalista Antonio Quinet aborda em relação à sociedade escópica e ao desejo de ver e de ser visto, ou ainda à sociedade do espetáculo, de Bauman e Donskis.

Olhar, desejar e angustiar-se podem ser relacionados a questões concernentes à sociedade de consumo, ao materialismo e à procura pela fama/reconhecimento social. Tais características podem ser constatadas, por exemplo, em “Os cavalos brancos de

Napoleão”, na procura, do advogado e de sua família, por prestígio social e maior aquisição de bens e, em “Ascensão e queda de Robheia, manequim & robô”, pelas atitudes da população manipulada pelo Poder e pela mídia ou pela transformação de Robhéa em uma “celebridade” difusora de moda e ideais consumistas e fugazes.

Desse modo, tanto o conto “Os cavalos brancos de Napoleão” quanto “Ascensão e queda de Robhéa, Manequim & Robô”, constituem-se em exemplos do que Bauman e Donskis (2014), define como cultura da imagologia e da “cegueira moral”, que culmina no esvaziamento dos sentimentos e das relações interpessoais, amorosas e familiares e na perda de sensibilidade em relação ao outro. Além disso, conforme Bauman e Donskis, há a substituição da vida “real” por uma vida “virtual”, ou seja, aquela caracterizada por imagens, tanto de *reality shows* quanto de redes e amizades virtuais.

As considerações de Quinet e de Bauman e Donskis acerca do olhar, da sociedade e da imagem podem ser associadas ao que Durand alude sobre os usos e funções do imaginário. Para Durand (1988, p. 33), a imagem tem, dentre tantas outras, a função de reconhecimento social. Nesse sentido, olhar, imagem, imaginário e sociedade são questões intrinsicamente ligadas e relacionadas com a forma de apreensão da realidade pelo sujeito.

Neste estudo sobre o olhar, na obra de Caio Fernando Abreu, constatamos a presença de uma crítica relacionada ao indivíduo e à sociedade contemporânea. Em todas as formas em que o olhar se manifesta, nos contos analisados, percebemos que há um desvelamento das ilusões e aparências que permeiam o imaginário das personagens e da sociedade a que pertencem: o desvelamento acontece seja através da (falsa) felicidade, alcançada na união conjugal, seja através da esperança/ilusão de encontrar um “grande amor”, seja na normalidade ou na (falsa) realização de quem é feliz por ter um emprego, bens materiais, uma rotina de obrigações e pouco afeto, seja pela ilusão de felicidade alcançada com a fama.

Sendo assim, olhar, imagem, imaginário, sociedade e literatura são elementos que se constituem e se complementam na obra de Caio F. e confirmam o seu “olhar poético” em relação à vida, ao sujeito e à sociedade. Tais aspectos constituintes da obra de Caio F. podem ser relacionados ao que Durand propõe em sua Teoria do Imaginário: um trajeto antropológico, sendo o imaginário o fruto das interações biológicas, sociais, psicológicas e culturais do homem.

Para Caio Fernando Abreu, o escritor é um “fotógrafo” de seu tempo; nesse sentido, podemos inferir, em sua literatura, aspectos de sua geração ainda presentes em

nosso tempo, como a solidão, o individualismo, o materialismo, entre tantos outros pontos que tornam a obra desse escritor tão relevante e estudada sob diversas perspectivas teóricas.

Referências Bibliográficas

Obras de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito*. Seleção de Luciano Alarbase. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2013A.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013B.

_____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

Bibliografia crítica sobre Caio Fernando Abreu

1 - Em publicações de crítica literária

Em periódicos:

CAIO FERNANDO ABREU: Entrevista. *Blau*. n. 4, Porto Alegre, jun. 1995. p. 6-7.

FISCHER, Luis Augusto. Caio F: Herdeiro e inventor. *Revista Bravo!* São Paulo, fevereiro de 2006.

FONSECA, Juarez. O cinquentenário de Caio Fernando Abreu: entrevista inédita e depoimentos lembram o mais importante escritor gaúcho de sua geração. *Jornal da Universidade - UFRGS*. n. 11, Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 14-15.

PORTO, Ana Paula Teixeira. Preconceito, repressão sexual e violência em Caio Fernando Abreu. *Ao Pé da Letra*, UFSM, Santa Maria, v. 4, n.1, p.1-8. 2002.

PORTO, Luana Teixeira. Do tom inocente à crítica desvelada: o realismo de Caio Fernando Abreu. *Contexto*, Porto Alegre, ano XII, nº 11, 2004.

SEITEL, Girvani; PORTO, Luana Teixeira. *Olhar líquido*. Guarapuava: Interfaces, 2012.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon - Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal - RS*, Porto Alegre, n.17, p. 93-104, 1991.

Em livros:

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BORBA, Mauro. Caio Fernando Abreu: entrevista. In: _____. *Prezados ouvintes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p.197-201.

PICCHIO, Luciana Stegagno. 1964-1996: Dos anos do golpe ao fim do século. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 646.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Em dissertações e teses:

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura dos contos de Caio Fernando Abreu*. Campina Grande: UFPB, 2008. 86p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, 2008.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF, 2008. 108p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós- Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2008_rodrigo_c_araujo.pdf

CHAPLIN, Letícia da Costa. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre, UFRGS, 2010. 294p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27153/000762479.pdf?se>. Acesso em 14 ago. 2014.

FOSTER, Gabriela da Silva. *O outro como porto na (auto) ficção de Caio F. Uma procura do Ir-remediável?*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995

LIMA, Daniel Mattos de Araújo. *Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. RS. 2006. 103 p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

MAGRI, Milena Mullati. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto: Universidade de São Paulo, 2010.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. *Fragmentos e diálogos : história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Tese (doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre: UFRGS, 2011.

TORRES FILHO, José Humberto. *Eles têm asas e querem voar: a experiência urbana dos dragões de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

2 - Em periódicos de interesse geral

ABREU, Caio Fernando. Porta-retrato. *Zero Hora*, Porto Alegre. 23 maio 1998.

_____. Caio Fernando Abreu remedia o destino. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 dez. 1995. Entrevista concedida a José Castello.

_____. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da Tarde*. São Paulo [199?].

_____. “Eu quero biografar o humano do meu tempo”: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996. Entrevista concedida à Kil Abreu.

CAIO Fernando Abreu: o cronista do desencanto dos anos 70. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 17 mar. 1996. Caderno 3, p.5.

CARVALHAL, Tânia Franco. O encantador de serpentes da escrita. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.3.

CASTELLO, José. Triste e felizes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988. Idéias/Livros,

_____. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.1.

_____. Caio Fernando Abreu remedia o destino: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.4.

_____. “Não quero me encaixar em prateleiras”: entrevista *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.5.

CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 maio 1976. Caderno de Sábado, p.16.

COUTINHO, Sonia. Ficção nos tempos do cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 maio 1988.

FAJARDO, Elias. As memórias sombrias de uma geração perdida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1996.

GOMES, Álvaro Cardoso. Sutilezas das relações humanas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mar.1988.

HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: esse sonho acabou, mas o futuro está mesmo aí. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 nov. 1975. Caderno de Sábado, p.14.

_____. A psicanálise de nossas personagens. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 maio 1979. Caderno de Sábado, p.8-9.

_____. O novo tempo de Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 ago. 1983. p.11.

JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975. Caderno de Sábado, p.15.

MENDONÇA, Renato Duarte. Caio está voltando para casa. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 set. 1994. Segundo Caderno, p.8.

_____. As vozes de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 set. 1998. Segundo Caderno, p. 3.

_____. As mulheres segundo Caio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 out. 2000. Segundo Caderno, p. 3.

NADER, Wladyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1976.

ORSINI, Elisabeth. A vida de gavetas vazias. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1995. Segundo Caderno, p.1.

STYCER, Daniel. Olhar sobre a solidão. *IstoÉ*, São Paulo, n.1427, p.90, 5 fev. 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. Doente, buscava a vida cuidando de rosas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1996.

VALENÇA, Jurandy. Caio Fernando Abreu em Porto Alegre. *Diário do Povo*, Campinas, 13 ago. 1995. Plural, p.1-5.

VENTURA, Zuenir. A verdade como arte e resistência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1994.

WYLER, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1982. p.5.

Bibliografia teórica e geral

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *Vigilância líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: a perda de sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma. IN: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Introdução à História da Filosofia*, dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012.

CULLER, Jonathan. O que é literatura e tem ela importância? In: *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999, p.26-47.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Marins Fontes, 2010.

ELLIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELLIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 2010.

FREUD, Sigmund. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão (1910). In: *Cinco lições de psicanálise Leonardo Da Vinci e outros trabalhos*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Comentários e notas de James Strachey; colaboração de Anna Freud; assistido por Alix Strachey, Alan Tyson; [traduzido do alemão e do inglês sob a direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão]. Rio de Janeiro: Imago, 2011. Vol.11.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Comentários e notas de James Strachey; colaboração de Anna Freud; assistido por Alix Strachey, Alan Tyson; [traduzido do alemão e do inglês sob a direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão]. Rio de Janeiro: Imago, 2011. Vol.22.

FURTADO, Pedro Calabrez. A mentira necessária: um ensaio sobre a professa de amor eterno na sociedade contemporânea. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, 2008, nº10. Disponível em: www.contemporanea.uerj.br. Acesso em: 16 mai. 2014.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. *Aletria*. São Paulo, 2004.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HANCIAU, Nubia. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2004.

HARVEY. David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LACAN, Jacques. *Televisão*; versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MACIEL, Sônia Maria. *Corpo invisível: uma leitura filosófica de Merleau-Ponty*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Riberio de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MILNER, Max. Metáforas e metonímias no imaginário científico: o exemplo da óptica. In: *Ciência e imaginário*. Centre du Recherche sur L'imaginaire; tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar dos estrangeiros. IN: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PLATÃO. *A república*. Tradução, notas e textos complementares de Edson Bini. Bauru, SP: EDÍPRO, 2006.

PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates*. Tradução de Miguel Ruas. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além do visível: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

SCHULER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*, figuração do Outro na Grécia Antiga. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1991.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WUNENBURGER, Jean-Jacques & ARAÚJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, Alberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo. *Variações sobre o Imaginário: domínio, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.