



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÉRICK TEODÓSIO DO NASCIMENTO

**A ASCENSÃO DA EPIFANIA EM CONTOS
MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS**

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N199a Nascimento, Érick Teodósio do Nascimento.
A ASCENSÃO DA EPIFANIA EM CONTOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS / Érick Teodósio do Nascimento Nascimento. – 2016.
94 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. João Batista Pereira.

1. Conto, Epifania, Modernidade. I. Título.

CDD 400

ÉRICK TEODÓSIO DO NASCIMENTO

**A ASCENSÃO DA EPIFANIA EM CONTOS
MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Pereira

FORTALEZA

2016

ÉRICK TEODÓSIO DO NASCIMENTO

**A ASCENSÃO DA EPIFANIA EM CONTOS
MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS**

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Batista Pereira (Orientador)
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Joelma Rodrigues da Silva
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

FORTALEZA

2016

A Deus, pois tudo ao meu redor veio dEle.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu força, garra e sabedoria para vencer esses meses de estudo.

A minha família, aos quais eu não vou nomear aqui para não correr o risco de cometer injustiças na ordem de importância, pois estão todos no mesmo patamar.

Ao Prof. Dr. João Batista Pereira, pela orientação digna de ser chamada assim.

Aos professores participantes da Banca Examinadora de Qualificação e de Defesa: Joelma Rodrigues da Silva, Cid Ottoni Bylaardt e Stélio Torquato Lima, pelo tempo dedicado à leitura deste texto e pelas preciosas colaborações e sugestões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e ao Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, pelos suportes constantes.

Aos colegas e professores ao longo do mestrado, pelas reflexões engrandecedoras durante as aulas.

Ao Sistema Ari de Sá de Ensino e a cada um dos SASianos de maneira geral, por todo o apoio imerecido e essencial concedido.

A Raquel, sobrinha amada, que me fez perder precioso tempo de leitura e escrita em alguns fins de semana para que eu pudesse ganhar preciosíssimas lembranças de brincadeiras e convívio.

RESUMO

A narrativa, como tipo textual, tem sido praticada por escritores literários há muito tempo. O gênero conto, especificamente, encontrou preferência em muitos deles, inclusive na Modernidade, e a teoria literária não o deixou de fora de seus estudos. Entre os procedimentos narrativos estudados pela teoria, encontra-se a epifania, cuja concepção é a do escritor irlandês James Joyce, a qual se distancia da acepção original – da religião – e se direciona para o âmbito literário. O objetivo desta pesquisa é proporcionar uma perspectiva crítica sobre a relação entre a brevidade tanto do gênero conto quanto dessa concepção de epifania. A partir do levantamento bibliográfico da teoria literária, centrado em títulos que apresentam alguma aproximação com a temática e com o conceito joyceano, esta pesquisa concentra-se em torno da especulação sobre a presença de procedimentos epifânicos em contos modernos e contemporâneos. A concisão do conto comportaria adequadamente a fugacidade da epifania? Essa confluência de brevidades revelaria, então, como a epifania pode estar contida em um conto? Para buscar tais respostas, buscou-se uma delimitação dos conceitos de conto e de epifania, a partir de teóricos da Literatura, e, em seguida, uma análise comparativa de três contos escritos no século XX que apresentam epifania em seus enredos, a saber: “Amor”, de Clarice Lispector; “Olhar”, de Rubem Fonseca; e “Axolotle”, de Julio Cortázar.

Palavras-chave: Conto, Epifania, Modernidade

ABSTRACT

The narrative, as a type of text, has been practiced by literary writers for a long time. The short story genre, specifically, was preferred by many of them, even in Modernity, and literary theory has not left it out. Among the narrative procedures considered by the theory, there is the epiphany, as was conceptualized by Irish writer James Joyce, dissociating itself from the original religious sense, and aiming at the scope of literary studies. The goal of this research is to provide a critical perception on the relation between the brevity of the short story genre and of this epiphany concept. From the bibliographic survey of literary theory, centered on titles which present certain approximation to the theme and to the joycean concept, this research focus on the speculation on the presence of epiphanic procedures in modern and contemporary short stories. The hypothesis raised is that a correlation exists between the short story and epiphany, for the concision of the genre would properly contain the fugacity of the procedure. Therefore, the confluence of these brevities would reveal how the epiphany can be enclosed in a short story. To that end, this paper sought a delimitation of the concepts of short story and epiphany from Literature thinkers followed by a comparative analysis of three short stories namely: “Amor”, by Clarice Lispector; “Olhar”, by Rubem Fonseca; and “Axolotle”, by Julio Cortázar.

Keywords: Short story, Epiphany, Modernity

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: DAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR O CONTO	13
2. CONTO: (DE) LIMITAÇÕES	14
CAPÍTULO II: DAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR A EPIFANIA	31
3. EPIFANIAS	32
3.1 Epifania por meio da arte	34
3.2 Epifania da vida à Literatura	38
CAPÍTULO III: DAS TENTATIVAS DE SE UNIR CONTO E EPIFANIA	44
4. EPIFANIA EM CONTOS: REFLEXÕES	45
4.1 “Axolotle”	45
4.2 “Olhar”	53
4.3 “Amor”	62
4.2 Análises comparativas	71
4.2.1 Conto	71
4.2.2 Olhos	77
4.2.3 Epifanias	81
5. CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

1. INTRODUÇÃO

A narrativa como tipo textual é estudada há muito tempo, e muitos foram os teóricos que se debruçaram sobre os vários gêneros escritos em forma de narração. O conto também é bastante estudado pela Teoria Literária, no intuito de estabelecer as matrizes que regem esse gênero, especialmente pela literariedade possível de estar contida nele. Os contos, de fato, são narrativas que podem causar encantamento, não só por sua extensão, mas também pela carga de conteúdos múltiplos e interpretativos que ele pode trazer.

Presente em diversas escolas literárias, o conto não se ausentou dos escritos artísticos durante o século XX. Diversos autores continuaram o legado desse gênero e produziram obras que marcaram a Literatura na Modernidade e na Contemporaneidade, algo constatado pelo público e pela crítica. Algumas dessas preciosidades literárias apresentam características tão singulares que merecem um debruçamento mais atento por parte da teoria, principalmente se considerados os inúmeros aspectos que foram incorporados ao longo do tempo. Entre eles, é possível citar a epifania, algo abordado pela Crítica e pela Teoria literárias, mas, por vezes, apenas tocando a questão, sem o devido aprofundamento que o assunto incita.

James Joyce definiu a epifania literária, em interpretação livre, como um momento em que se descobre o cotidiano para além do véu de sua superficialidade, focando exatamente no instante em que se revela algo transformador, libertador, além da percepção automática, como se a realidade circundante se tornasse inédita e somente apreciada a partir dali. Na obra *Stephen Hero*, de Joyce, o protagonista tenta explicar esse conceito por meio de um exemplo, quando avista um relógio.

[...] quantas vezes passo diante dele, faço-lhe alusões, falo dele, olho-o de relance. Não passa de um artigo no cadastro patrimonial nas ruas de Dublin. De repente, um belo dia, olho-o e vejo-o tal como é: uma epifania.
[...] imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada, através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo. (JOYCE, 1998, p. 188).

Essa explicação mostra como um objeto ou acontecimento cotidiano pode ser o desencadeador de uma revelação tão intensa para a personagem que pode transformar a vida dela. Considerando que algo considerado trivial e prosaico pode causar essa reação, a epifania pode ocorrer a qualquer momento e sob quaisquer circunstâncias. Esse caráter inesperado faz

com que a epifania seja algo instantâneo e que pode gerar transformações radicais. No aspecto duração, ela pode ser comparada ao conto, pois este também contém, em sua definição, o aspecto de ser uma narrativa mais curta, quando comparada com outras, tais como o romance.

O conto, por seu caráter breve, comporta a epifania justamente por ela ser algo, por assim dizer, fugaz e passageira. O arroubo da realidade (epifania) soma-se à brevidade do relato (conto) para, juntos, produzirem um texto literário impactante, mas não menos esclarecedor. Esse encontro de brevidades revelaria, então, como a epifania pode estar contida dentro de um conto, pois pode ser descrita por inteiro, ainda que com limitação de detalhes.

Este foi um ponto que instigou a reflexão e que norteou a pesquisa: se o conto pode ser visto como uma narrativa curta, devido à sua extensão, e se a epifania é um instante breve por definição, é possível haver, entre ambos, linhas de confluência que os tornem complementares. Assim, conto e epifania podem ser vistos como duas peças de um quebra-cabeça que se encaixariam. Neste trabalho, não existe a intenção de registrar julgamentos de valor entre a epifania no conto ou em qualquer outro gênero narrativo, mas sim de apresentar argumentos que comprovem a possibilidade de haver epifanias em contos modernos e contemporâneos de maneira adequada e possível de ser estudada. Na verdade, o que ocorreu foi uma sequência de exclusões, a fim de refinar o objeto de estudo ao que ele se configurou.

Necessitou-se, portanto, não se deter tanto no histórico a respeito do gênero conto, a não ser no que é preciso para apresentar o recorte temporal da modernidade – um dos fatores de análise neste trabalho; tampouco se debruçou a respeito das nuances desse gênero e/ou da epifania na figura do leitor. A inevitável comparação com o gênero romance e/ou com a novela só ocorre quando estritamente indispensável a algum tipo de explicação relevante ao contexto, visto ser quase impossível tratar de um gênero narrativo sem, ainda que de passagem, falar dos demais, especialmente quando se trata de um trabalho que tem na Literatura Comparada uma de suas bases metodológicas.

Para tanto, o trabalho será dividido em três capítulos que, quando combinados, intencionam apresentar uma base para dar início ao estudo de que a epifania pode ser trabalhada em contos de forma sólida.

O primeiro capítulo, chamado “Das tentativas de se definir o conto”, busca apresentar um breve apanhado das diferentes definições desse gênero, inclusive algumas que foram feitas por contistas, apresentando suas principais características e delimitando o modo como ele será considerado neste trabalho. A fim de auxiliar nas definições de conto e de suas peculiaridades,

teóricos como Massaud Moisés, Norman Friedman e E. M. Forster somam-se, neste trabalho, aos literatos que também teorizaram sobre o assunto, como Edgar Allan Poe e Julio Cortázar – este, inclusive, será alvo de análise, por meio de um de seus contos, como será visto a seguir. Como o *corpus* a ser analisado encontra-se inscrito entre contos modernos e contemporâneos, foi necessário também um debruçar sobre as definições de modernidade e de como o conto era visto ao longo do século XX.

O segundo capítulo chama-se “Das tentativas de se definir a epifania” e explora o modo como o termo foi evoluindo até a acepção tomada neste trabalho. Isso só foi possível graças às definições de escritores e teóricos que escreveram sobre o assunto, acrescentando à Literatura e à Teoria Literária base necessária à análise: é o caso de James Joyce, como já citado, e dos estudos de Olga de Sá à obra de Clarice Lispector, aplicáveis a outros autores.

O terceiro capítulo é chamado “Das tentativas de se unir conto e epifania” e é dedicado à análise de contos do século XX que, segundo estudo prévio, apresentam epifania em personagens. Embora seja possível haver tal característica em outros contos, foi necessário fazer um recorte para que fosse possível este trabalho. Para essa análise, foram selecionados três contos, nos quais pode ser constatada epifania na concepção que será trabalhada aqui e que apresentam um desenvolvimento da temática, mesmo com a extensão textual do conto.

O primeiro conto estudado é “Amor”, de Clarice Lispector, publicado no livro *Laços de Família* (1956). Nessa narrativa, Ana, a protagonista, está voltando para casa após fazer as compras para o jantar da família. Do bonde parado, ela avista um cego mascando chicletes. A partir dessa cena, ela sente que algo em seu interior foi modificado, pois começa a se questionar se existe razão aparente para vários aspectos de sua vida. O conto retrata algo que ocorre com muitas pessoas: o questionar-se se há algo mais a que se prender e com que se preocupar do que com a rotina sufocante e massacrante, especialmente daqueles que vivem nos grandes centros urbanos. No conto, existe uma busca da personagem principal por uma explicação ao que sentiu após presenciar a cena que, para a maioria das pessoas, passou despercebida. Essa busca dela resulta em uma tentativa de autorrealização, que implica, para o leitor, múltiplas interpretações, especialmente quando se pensa sobre o título do conto. O que o amor tem a ver com a epifania? Como um cego mascando chicletes pode ocasionar amor ou mesmo epifania?

Outro conto é “Olhar”, de Rubem Fonseca, publicado no livro *Romance Negro e Outras Histórias* (1992). Nessa narrativa, é possível ver a figura de um escritor metódico e

sistemático em sofrimento físico ocasionado pela falta de vontade de comer. Inicialmente, em uma crise de inanição, delira e escreve com uma intensidade tão forte que o obriga a procurar um médico e amigo, que consegue convencê-lo a ir a um restaurante. Lá, o protagonista encanta-se, inicialmente, com o olhar inteligente e meigo de uma truta, e finalmente consegue comer. O desenrolar do conto revela que ele só conseguirá comer as trutas que ele fitar ainda vivas, antes de serem preparadas. Antes do fim, ainda há uma revelação maior quando ele mata, prepara e come um coelho após trocar com ele vários olhares. Mas, as revelações não param por aí, pois as constantes reflexões feitas pelo narrador, ao som de muita música clássica, permitem-no concluir que “Arte é fome”, e é necessário algo mais intenso para fazê-lo sentir saciado de ambos.

Nesse conto, há a citação de outro que também servirá de base para esta pesquisa: “Axolotle”, do argentino Julio Cortázar, publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Buenos Aires Literaria* e, posteriormente, no livro *Final del Juego*, de 1956. Novamente, encontra-se a figura de um escritor que, dessa vez, encanta-se tão fortemente com a figura do réptil larval que dá título ao conto que não consegue fazer outra coisa a não ser admirá-lo. A epifania aqui culmina em uma metamorfose física, já que o protagonista revela, logo no primeiro parágrafo: “Agora sou um axolotle”.

Com base nesses contos, é possível deduzir que uma situação corriqueira gera, em cada personagem, uma mudança de ordem psicológica. Descrever essa transformação, a partir de um instante de reconhecimento, no espaço reduzido de um conto é tarefa assaz complicada, mas que é feita por esses (e por outros) escritores literários. Assim, esta pesquisa pretende buscar as similaridades entre essas narrativas que estejam além do óbvio. O fato de parecer haver, ao longo do século XX, contos que apresentem epifanias intensas e enigmáticas desperta o interesse de um estudo para entender tal aspecto. Uma atenção mais detalhada à base teórica e ao *corpus* escolhido talvez revele caracteres literários que ainda não foram estudados especificamente.

CAPÍTULO I

DAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR O CONTO

2. CONTO: (DE)LIMITAÇÕES

O conto é um gênero cultivado desde a Antiguidade Clássica, embora não tenha recebido essa denominação na época. Episódios, partes que formavam as grandes epopeias, por exemplo, podem ser vistos como uma forma literária precursora do que hoje se chama conto. Passagens bíblicas, como o conflito entre Caim e Abel, no Antigo Testamento, e parábolas contadas por Jesus, no Novo Testamento, podem ser consideradas também como antecessoras do conto. Kiefer (2011, p. 301) resume bem essa ideia.

No princípio, o suporte imaterial do conto foi a memória e dessa dependeu para a sua transmissão. Nesse período, que se perde no passado, o conto configurou um de seus principais elementos da eficácia – a *essencialidade*. [...] a história curta [...] manteve suas características primitivas: brevidade, unidade e totalidade. Se sua estrutura interna permaneceu inalterada, não assim a sua temática, nem mesmo sua recepção.

As diferenças entre a oralidade desses gêneros precursores e o caráter escrito do conto atual foram sendo construídas ao longo do tempo, consolidando-se literariamente e ganhando *status* e respeito, devido, justamente, ao seu caráter estético-literário de síntese e brevidade. Além disso, diacronicamente, foi diminuindo seu caráter folclórico, religioso e moralizante, para ratificar ainda mais os seus aspectos literários. A questão da brevidade da narrativa segue até os dias de hoje. É comum encontrar diversas histórias e histórias contadas e registradas com um caráter mais curto e condensado.

Tomando de empréstimo as palavras de Nádia Gotlib (2006, p. 30), que cita Bader, é possível perceber como a autora define o gênero conto:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de A. L. Bader (1945), que se baseia na evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida.

Durante o século XX, muitos foram os escritores que o adotaram como forma máxima de expressão, dedicando a esse gênero uma atenção redobrada, incentivada, inclusive, pelo debruçar da teoria literária sobre ele. É nessa época que se estabelece a definição de conto moderno – em oposição à de conto tradicional – que será utilizada neste trabalho. Tal

delimitação – a qual não exclui as características básicas do conto tradicional, mas observadas sob novas perspectivas – é a utilizada por Edgar Allan Poe, um dos introdutores do conto moderno: de acordo com Moisés (2012, p.264 e 312): “a unidade de efeito ou impressão, ponto da maior importância, [...] que não pode ser completamente preservada em narrativas cujo ápice não é alcançado de uma só assentada”.

Essa concepção de que é necessário um efeito único ao se ler contos pode ser vista como arbitrária, especialmente quando se analisam textos maiores, mas que são considerados pela crítica como pertencentes ao gênero. O que se considera neste trabalho é uma necessidade intangível de utilizar um recorte da teoria sobre o conto para se conseguir atingir o objetivo que se presta. É necessário, portanto, ponderar que, ainda que essa delimitação seja impositiva de fronteiras nem sempre aplicáveis, no que diz respeito aos intuitos deste trabalho e à análise do *corpus* escolhido, ela se encaixa adequadamente, ainda que se entenda que ela não é absoluta em si e que não abrange a dimensão do conto em Literatura. A consciência disso permite que seja percorrido um viés teórico que não elimina, em momento algum, a literariedade dos textos literários a serem analisados.

O valor dado ao conto como gênero espalhou-se pelo mundo de tal forma que hoje há grandes nomes de escritores contistas em diversos países, e é quase impossível imaginar a literatura moderna e contemporânea sem esse que se tornou um dos mais praticados entre os escritores. Não se deve menosprezar, obviamente, outras manifestações literárias, sejam em prosa ou poesia, mas o conto detém certa preferência em alguns autores por sua carga de objetividade. Existe, nesse gênero literário, um caráter de recorte tão adequado a certos propósitos estéticos que algumas histórias seriam impossíveis de serem contadas em qualquer outro, como o romance, para citar um exemplo, pois o conto encerra em si o estilo de pontualidade e enfoque indispensáveis a determinadas narrativas: “A sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado, distingue-o radicalmente da narrativa longa” (KIEFER, 2011, p.303).

Como afirma Julio Cortázar (2013, p. 151), em “Alguns aspectos do conto”, “o conto parte da noção de limite”, pois seu caráter narrativo, embora curto, exige que haja tais limites em todos os aspectos referentes à sua estrutura, fazendo com que a abordagem seja restringida ao que é estritamente necessário e indispensável para o bom andamento da história e para o que for essencial.

A escolha do que vai ser dito no conto também não parece ser das mais fáceis. Um escritor e/ou um leitor iniciante pode pensar que, em geral, o que acontece é algum tipo de inspiração e facilmente o contista consegue transcrever para o papel aquilo que sua mente idealizou. Embora isso não seja absolutamente impossível de acontecer e, mesmo assim, surgirem verdadeiras obras de arte, o que, geralmente, acontece é um processo de criação literária que exige do escritor mais do que simplesmente inspiração. Edgar Allan Poe, em seu *A filosofia da composição* (2011, p. 17-18), defende a seguinte ideia:

É bastante óbvio que todo enredo, que mereça este nome, deve ser elaborado até o fim antes que o autor escreva uma só linha. Só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção.

Seguindo a linha de raciocínio desse autor americano, inicialmente, o contista precisaria escolher sobre o que vai falar. Essa ideia, embora aplicável, não é uma regra rígida, já que há autores que admitem escrever via inspiração e produzem textos tão literários quanto aqueles que passam por um trabalho de composição. Alguma preparação e antecipação, entretanto, é indispensável, inclusive em relação à temática que se vai escrever. Julio Cortázar (2013, p. 154) afirma que “Esta escolha do tema não é tão simples. Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo”. Para ele, o tema a ser narrado precisa ser significativo para o autor, mas também (e talvez principalmente) para o leitor. Na teoria de Cortázar, as verdadeiras razões sobre o porquê um tema se torna significativo permanecem incógnitas. Não são raros os escritores que conseguem escrever sobre trivialidades de maneira magistral e transformam um tema considerado comum em algo universal e eterno.

A escolha do tema a ser narrado pode levar mais tempo do que o próprio processo de escrita, já que um mesmo tema pode ser extremamente significativo para uma pessoa e para outra não. Quando passa a se preocupar mais com a recepção do que com a literariedade, o autor está fadado a pensar prioritariamente no seu público-alvo, embora, espera-se, não queira perder sua essência e seu estilo, ao mesmo tempo em que precisa entender que seu público-alvo pode ser maior do que ele pensa, e uma mesma estória pode tornar seu público maior do que ele tem. Essa antecipação em relação ao público pode impor um processo exclusivamente de composição, algo não necessariamente ideal quando se trata de arte. Não se quer, com isso,

deixar de lado a técnica ou mesmo desconsiderar o público e seu interesse, mas se entende que uma combinação entre inspiração e trabalho de composição torna o texto literário mais propenso a ser visto pela crítica como um bom texto.

Para ser significativo, não há fórmula mágica: um mesmo autor pode escrever duas vezes sobre o mesmo tema e ter uma excelente obra e outra que não agrada; a mesma coisa pode acontecer entre dois autores diferentes. Essencial, entretanto, que o autor trabalhe com o que é mais profundo nesse tema. Permanecer no que é superficial pode fadar o texto a um caráter noticioso ou trivial. A coerência interna revelar-se-ia como caráter indispensável, pois é justamente por ela que um autor consegue trazer o leitor para dentro do texto, já que é por esse aspecto que se consegue atingir níveis de interpretação que uma situação contada de qualquer forma, ou seja, superficial, jamais conseguiria.

Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. (CORTÁZAR, 2013, p. 155).

Não se quer aqui transparecer ou transmitir uma ideia de que a trivialidade e a escrita sobre ela seja algo não literário. Para o que rege este trabalho, o trivial e ordinário, muitas vezes, pode ser visto como essencial à narrativa literária, mas a isso retomaremos no capítulo que trata da epifania.

Esse trabalho com a profundidade exige do autor, muitas vezes, um conhecimento do caráter humano além do que se sabe cotidianamente, ou mesmo um desdobramento de um fato histórico até o impensado, ou ainda a revelação de uma faceta social até o inimaginável. Encontrar o ponto exato de aprofundamento em um tema é um trabalho semelhante ao do fotógrafo, que precisa encontrar o ângulo e a posição certos para tirar sua fotografia e, por meio dela, satisfazer seu espectador, de modo que este aprecie o que está vendo, mas deixando uma vontade de saber o que está além dos limites da imagem, incitando muito mais do que a própria captura fez, ou mais: capturá-lo em intensidade igual ou maior com que o fez com a imagem.

Assim, partindo da noção de limites e com a noção de profundidade em mente, o autor pode expandir sua ideia até o ponto em que ele consiga, a um só tempo, entender os limites e rompê-los. Nesse pensamento, o contista desafia-se a apresentar um texto fugaz, por ser curto

e de fácil acesso e leitura, mas perene, por apresentar algo que produza significado em seu leitor; um texto volátil, que pode encerrar-se pouco depois de iniciada a leitura, mas constante, por manter na mente do leitor uma lembrança e/ou uma reflexão; um texto objetivo, por sua extensão e forma, mas subjetivo, por seu caráter literário e multi-interpretativo. Quanto mais se tenta definir o caráter significativo do tema a ser apresentado em um conto, mais se percebe como isso é um trabalho antitético e, muitas vezes, paradoxal. Essa discussão serve para comprovar o quanto é instigante para o autor esse trabalho anterior à escrita propriamente dita e o quanto não é facilmente atingida.

Como um jogo de sedução, o desafio está em revelar certas partes, enquanto esconde outras. Poe e Cortázar, cada um a seu modo, parecem querer criar uma fórmula de como fazer isso acontecer. Em suas teorias eles tentam definir o que será dito, o que não será dito, o que será insinuado e o que será manipulado, em relação à interpretação, algo que, para eles precisa ser prioridade no ato de escrita, caso contrário um conto poderia exagerar nos detalhes ou podar-se a ponto de não conseguir transcrever o que se quer dizer. Essa tentativa de prescrição pode fazer sentido para alguns escritores, mas não para outros. Em comum entre ambos está o fato de que um conto literário consegue trazer o leitor para dentro dele, algo que qualquer obra de arte, seja literária ou não, objetiva. O leitor é o alvo final da “trindade” literária (autor-obra-leitor), e o conto, tanto por suas características quanto por suas temáticas, buscam envolver o leitor nesse “solução literário”, arrancando dele um instante de vida para ser dedicado à Literatura.

E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2013, p. 157).

Em seguida, o desafio do escritor está em conseguir transcrever sua ideia de maneira que ela não fique aquém das necessidades da narração, mas que não vá além do que o gênero permite. Essa “permissividade” não está obrigatoriamente nas limitações espaciais e temporais nem mesmo nas limitações de tamanho, considerando o número de palavras (ou parágrafos, ou páginas), mas está, principalmente, na quantidade de informações que são postas no texto. Poe e Cortázar concordam que nada do que é colocado pelo escritor em um

conto é, por assim dizer, gratuito; tudo está ali por alguma razão e é essencial para o bom andamento da narrativa: “A consideração inicial foi a extensão. Se alguma composição literária é longa demais para ser lida de uma só vez, temos que concordar em abrir mão do efeito imensamente importante que deriva da unidade da impressão” (POE, 2011, p.20).

O que Edgar Allan Poe tenta explicar, em seu *A filosofia da composição*, é que o excesso de palavras num conto pode ser, quando mal trabalhado, prejudicial a ele. Continuar descrevendo algo que não tem necessidade de detalhamento porque não influencia a estória pode se configurar como um adiamento desnecessário ao clímax ou mesmo como um momento de ainda maior limitação àquilo que, ao contrário, precisa ser esmiuçado e não é. Quando o objetivo é escrever um conto o mais enxuto possível, essas, por assim dizer, excrescências, precisam ser retiradas de forma a deixar no texto somente aquilo que se torne relevante para a narrativa, permitindo que o conto se apresente somente com a parcela de texto que não pode faltar para que ele se revele como um todo cheio de significado e com multiplicidade de interpretações para o leitor.

Pode-se concluir, portanto, o que afirma Norman Friedman (apud GOTLIB, 2006, p.64): “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída”. Seguindo esse raciocínio, uma informação dita com ar desprezioso no conto pode parecer algo totalmente irrelevante, mas, no ato de construção, aquela noção se torna indispensável para algum momento do que se está querendo narrar, cabendo ao escritor saber o momento adequado de acrescentar ou retirar dados, de modo a deixar seu texto restrito ao essencial.

Segundo Moisés (2012, p. 20), “o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, [...] visto gravitar ao redor de um só conflito”. Assim, cada palavra, frase, parágrafo, ação e descrição conduz a narrativa do conto a um ponto específico, base desse gênero e objetivo primeiro de ele ter sido escrito. Poe afirma que “nenhum poeta pode se dar ao luxo de dispensar qualquer coisa que possa contribuir para o seu objetivo [...]; um certo grau de duração é absolutamente necessário para a produção de algum efeito”.

Numa análise superficial, observa-se a forma da narrativa para ver se ela pode ser enquadrada no gênero conto, mas há que se preocupar também com sua expressão. O casamento perfeito entre forma e expressão transforma uma narrativa curta em um conto, ou seja, nem toda narrativa curta pode ser chamada de conto, literariamente falando, já que é indispensável que se observem os caracteres que o fizeram ser considerado literatura.

Como já foi mencionado anteriormente, não existe uma fórmula ou um molde adequado para tal. Não há como haver uma lista que se cheque em cada narrativa para averiguar se ela é realmente um conto literário. A junção de opinião crítica e pública a respeito de cada narrativa é que podem definir, com a maior precisão possível, o caráter literário de um conto. Isso pode ser visto quando, voltando a Poe, ele explica o modo como compôs seu texto em *A filosofia da composição*, a preocupação com público e crítica era latente: “Meu pensamento seguinte foi a respeito da escolha de uma impressão, ou efeito, a ser causada: e aqui é bom que eu diga que, durante toda a construção, eu mantive firmemente em vista o propósito de tornar o trabalho universalmente apreciável” (POE, 2011, p. 21).

Idealmente, esse equilíbrio entre forma e expressão, já mencionado por Cortázar, só é possível quando o escritor, por meio de seu texto, consegue capturar a atenção do leitor de maneira contínua e ininterrupta: “se forem necessários dois momentos de leitura, os assuntos do mundo interferem e qualquer intenção de totalidade é destruída na mesma hora.” (POE, 2011, p.20). Obviamente, há contos um pouco mais extensos que podem exigir do leitor mais de um momento de leitura. Entretanto, considera-se que o leitor de um bom conto literário é preso pela narrativa de tal forma que consegue desprender-se da realidade circundante por um instante e mergulhar na estória, deleitando-se com ela, identificando-se com ela e/ou mesmo distraído-se com ela. Necessário, entretanto, salientar que isso ainda não é suficiente para definir a literariedade de um texto, mas serve como um dos parâmetros indispensáveis para tal.

Já no ato da leitura, cabe ao leitor perceber essas nuances deixadas pelo escritor em seu texto. Como dito, nada do que está posto é forçoso, ou seja, cada uma das construções e escolhas lexicais é imprescindível para se entender o todo. Sem um dos elementos, o conto deixa de ter o caráter enxuto que apresenta e pode comprometer toda a sua estrutura; ao mesmo tempo, quaisquer informações a mais podem se apresentar como algo desnecessário e, de outra maneira, adulterar o caráter objetivado pelo autor.

Didaticamente, Moisés (2004, p. 86) propõe uma divisão quantitativa de palavras, parágrafos e/ou páginas para delimitar a extensão do conto: “[...] a novela conteria de cem a duzentas páginas, ou mais de vinte mil palavras”, ou seja, para ele qualquer que seja a narrativa menor do que isso pode ser considerada conto. Cortázar também faz menção a isso com um exemplo empírico.

Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. (CORTÁZAR, 2013, p. 151)

Essas ideias, embora válidas em algum aspecto, concedem um modelo de exatidão tão arbitrário que dificultam a real intencionalidade do texto literário, principalmente porque este tende a preocupar-se com o conteúdo de forma a fazê-lo sobrepor-se à forma. Definir um conto literário apenas pela maneira como ele se apresenta no suporte textual é limitar o seu caráter. Cabe aqui também apresentar o que Nádía Gotlib (2006, p. 64-65) diz a respeito, quando evoca outra voz.

Para Alceu Amoroso Lima, numa conferência que fez sobre o conto na Academia Brasileira de Letras, em 1956, o conto é: uma obra de ficção; uma obra de ficção em prosa; uma obra curta de ficção em prosa. E completa: “O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo”.

Claro está que essa definição é arbitrária e não pode ser tomada como fator único de decisão a respeito de cada texto, mas serve como norteador daquilo que, neste trabalho, será considerado como uma narrativa menor (conto), em comparação a uma narrativa média (novela) e a uma narrativa longa (romance).

Partindo para a oposição mais clara entre conto e romance, este apresenta muitas mais cenas ocorrendo em paralelo do que aquele. Cabe ao romance um desenvolvimento dos inúmeros elementos compositores que não caberiam no conto. Repetindo Massaud Moisés (2012, p. 268), reafirmamos: “O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação”. Como adiantado anteriormente, alguns teóricos comparam o tamanho do conto e o do romance, por exemplo, à arte de fotografar e de se fazer um filme, respectivamente. Julio Cortázar (2013, p. 151-152), em “Alguns aspectos do conto”, faz essa comparação, afirmando, inclusive, que

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o

“clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador, ou no leitor, como uma espécie de *abertura* [...]

De maneira geral e numa concepção mais tradicional, o romance anseia em apresentar cada detalhe de várias situações. Para isso, descreve, com o máximo de precisão, os ambientes, os acontecimentos, os sentimentos e pensamentos dos personagens, com o intuito de que haja o máximo possível de percepção, por parte do leitor, sem que se perca nenhuma das informações e minúcias de cada situação. Assim como um filme, preocupa-se em esmiuçar o enredo com o mesmo afinco que especifica os elementos que compõem sua estrutura.

Nesse raciocínio, o romance também precisa de arestas e limites, mas, justamente por ser maior, consegue, paradoxalmente, livrar-se mais facilmente delas, ou seja, ele tem uma liberdade maior para expor elementos que não caberiam em uma limitada quantidade de palavras e/ou páginas. Entende-se, portanto, que a limitação do conto, que o impede de deter-se em alguns elementos, para descrevê-los de maneira mais minuciosa, não acontece no romance, que pode, a depender do intuito literário, alongar-se em determinados elementos que compõem a narrativa. Não é incomum haver em um romance, por exemplo, páginas e páginas para descrever um jantar que durou duas horas. Durante essas páginas, podem ser descritos os pratos servidos, os talheres, os móveis, a iluminação, o clima etc., sem deixar de lado as falas dos personagens, suas reações, suas emoções, suas lembranças. No mesmo romance, entretanto, pode haver um parágrafo com poucas palavras resumindo vinte anos da vida do protagonista, fazendo com que haja um salto na narrativa que em nada a prejudica, muito pelo contrário: quando feita com maestria, pode deixá-la ainda mais envolvente.

Já no conto, ao compará-lo a uma fotografia, um jantar pode ser o enfoque principal, sendo muito mais difícil fazer saltos temporais e descrições minuciosas como as exemplificadas anteriormente. A percepção do leitor fica limitada a um corte espaço-temporal que o conduz a interpretar somente aquele acontecimento. Assim como uma fotografia, o desafio do escritor em conseguir conduzir o leitor a um pedaço limitado da realidade e, ainda assim, identificar-se com ele é muito maior.

Filme e fotografia trabalham com a imagem: aquele em movimento contínuo e com o máximo de detalhes; esta com a estática e apresentando apenas o indispensável. Romance e conto seguem um pensamento similar e se revelam ao leitor como desafios diferentes. Um

observador de fotografia precisa entender e aceitar o fato de que não há mais nada para ver, a não ser o que está posto ali, diante dos seus olhos. O leitor de um conto deve entender que há fronteiras narrativas, as quais foram impostas pelo autor, entretanto pode utilizar a sua capacidade interpretativa para expandir o que está escrito até o ponto em que se compreende muito mais do que aquilo que está apresentado. Isso, obviamente, é característica predominante dos bons contos, aqueles que, indiscutivelmente, podem ser chamados literários. Essa delimitação não é absoluta e não funciona para todos os contos, não só pela variabilidade de sua extensão, mas também, e principalmente, pela subjetividade da leitura que, a depender do leitor, permite maior ou menor flexibilidade em relação às interrupções.

Transpor o limite da fotografia é, em tese, impossível. Nela, um móvel ou uma pessoa cortada, apresentada em parte, não pode ser revelada além do que fora capturado. A metáfora funcionaria para o conto não fosse o caráter multifacetado deste, somado ao fato de ele poder ser interpretado pelo leitor, o qual pode perceber muito além do que está dito justamente por ser literário, o que pressupõe a interpretação. Não apresentar determinadas características, seja lá de que elemento for, é crucial para o bom andamento do texto. A opção de não detalhar aquele elemento faz, justamente, com que ele seja como ele é, ou seja, misterioso, o que pode permitir ao leitor a interpretação que lhe aprouver, desde que o texto o permita. Assim, diferente da fotografia, que pode cortar elementos capturados, o conto, se assim o fizer, concede ao leitor a possibilidade de entender além.

Essas limitações não fazem do conto um gênero melhor nem pior do que o romance, mas apenas diferente dele, com outra perspectiva e com outros objetivos. Entretanto, não é tão simples, como descrito acima, a elaboração de um conto. O desafio é sobremaneira grande, a ponto de a própria Teoria Literária ter se dedicado a estudá-lo mais a fundo, no intuito de construir para ele uma base fundamental que tentasse abarcar a profundidade que ele pode atingir. Para tanto, parte da teoria já existia, visto que o conto é uma narrativa por natureza e, como tal, detém em si as características básicas que um texto narrativo apresenta. Sendo assim, os elementos básicos de uma narração podem ser estudados isoladamente em um conto, resguardadas as devidas proporções e particularidades que o gênero exige. Em linhas gerais, pode-se dizer que o conto envolve “[...] praticamente todos os elementos inerentes à narrativa, desde o narrador até o leitor, passando pelo foco narrativo, a personagem, o tempo, o espaço, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 314).

Passando à análise desses elementos estruturais, é possível afirmar que, como quase tudo o que é relativo ao conto, o tempo é extremamente limitado. Não interessa ao leitor o que aconteceu no passado remoto, muito menos o que se sucederá no futuro distante. Uma pequena fatia de temporalidade é destacada e, sobre ela, o autor desenvolve apenas as informações imperativas ao entendimento da estória.

[...] o tempo do conto segue, as mais das vezes, as batidas do relógio ou as marcas do calendário: o leitor “vê” o episódio dramático acontecendo, como na vida real ou no retângulo da fotografia. Ao principiar, a narrativa situa-se na vizinhança do epílogo, de modo que apenas conhecemos os momentos contíguos ao clímax dramático. (MOISÉS, 2012, p. 290).

Claro que pode haver passagem de tempo dentro dessa narrativa, mas isso é feito de maneira a saltar para o ponto exato de interesse. Entretanto, o risco de se apresentar um salto inadequado é iminente. Um autor sem experiência pode fazê-lo sem trato, ocasionando uma perda de foco que pode custar-lhe a qualidade do conto, comprometendo, assim, toda a estrutura.

Dessa forma, permanece a ideia de foco em limitada parcela temporal como algo imprescindível ao bom andamento da narrativa. Essa parcela, contudo, pode variar, desde que se saiba exatamente o que se pretende dizer. Ao leitor, caberá aceitar que aquele tempo lhe foi oferecido e somente a ele deve deter-se, sem esperar do texto as remotas experiências das personagens nem os desdobramentos que a situação descrita pode acarretar. Esse foco temporal é tão essencial ao conto que qualquer tentativa de aumentá-lo pode gerar uma mudança no gênero que está sendo construído, tornando-o uma novela ou permitindo-lhe alongamentos ao nível de romance, como afirma Moisés (2012, p. 272).

[...] os acontecimentos narrados no conto desenrolam-se em curto lapso de tempo: já que não se interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas, ou dias. Se durarem anos, de duas uma: 1) ou trata-se de um embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, que envolve, de hábito, o passado da personagem.

Uma das grandes vantagens do tempo curto é a possibilidade de maior identificação, devido à proximidade e similaridade, entre o tempo decorrido na obra e o tempo de leitura, ou seja, é possível construir um conto que narre um fato ocorrido em duas horas e um leitor demorar duas horas para lê-lo. Essa regra não é absoluta; há contos que levam menos tempo para serem lidos e têm um tempo narrativo significativamente maior, e vice-versa. O que se quer ressaltar é que existe a possibilidade de aproximar os dois tempos (o narrativo e o de

leitura), algo quase impossível de ocorrer com um romance ou mesmo com uma novela. Com foco temporal, a narrativa ganha em dinamicidade e em objetividade. Sem isso, o conto pode apresentar um emaranhado de datas impossíveis de serem acompanhadas em tão pouco texto e que, facilmente, podem fazer com que o leitor perca o interesse em tentar entender.

Via de regra, mas não obrigatoriamente, a narrativa se preocupa em descrever o espaço, o qual, no conto, também há limites. Neste, geralmente, reduz-se a um ou dois ambientes. Mais do que isso pode favorecer, novamente, a perda de foco. Se o que o conto pretende é apresentar uma situação, muito raramente ela ocorrerá em diversos espaços e, caso ocorra, há mais vantagem em deixar a descrição minuciosa dos cenários de lado ou na imaginação do leitor do que partir para uma exposição que pouco ou nada significarão para o contexto geral. Essa é uma acepção, obviamente, generalizante, mas a que Moisés se detém em análise.

No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente os protagonistas se movimentam para outros lugares. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa tenta abandonar a sua condição de conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, constituindo a preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. (MOISÉS, 2012, p. 271).

Vale lembrar que, a depender do que se esteja tentando falar e se a estória ocorrer em um ou dois ambientes, é indispensável que se apresente um detalhamento com vistas a permitir que o leitor consiga visualizar, conforme a necessidade, o espaço em que a cena ocorre.

Muitos são os escritores, especialmente pós-Romantismo, que fazem com que o ambiente seja uma extensão das próprias figuras das personagens, especialmente da protagonista. Como herança daquela escola literária, a estreita relação entre personagem e espaço proporciona uma humanização do ambiente, ao mesmo tempo em que pode revelar a profundidade de importância que uma personagem pode atingir, a ponto de ela extrapolar as fronteiras pessoais e atingir o que está à sua volta.

Wellek e Aurren (1999, p. 279), em seu inaugural *Teoria da Literatura*, já lembram que “especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem”. E além: “o ambiente pode ser a expressão de uma vontade humana.”. Por isso, a descrição do ambiente pode ser, inclusive, uma maneira de o leitor conseguir identificar melhor alguns dos traços de explicação de uma personagem, ou seja,

pelo local onde ela está inserida e pela maneira como é apresentado pelo narrador, pode-se descobrir muito sobre ela.

A mudança de ambiente, ainda que momentânea, também pode se configurar como uma mudança da personagem. Essa é a razão pela qual é indispensável haver uma atenção, por parte do leitor, dessa mudança. Ainda assim, um deles será o principal, onde se concentrará a intensidade maior da narrativa, e nele deve estar o enfoque, tanto do autor quanto do leitor. Para ratificar o caráter desnecessário de se descrever minuciosamente os ambientes, pode-se lembrar de que não há texto suficiente para descrever muito os lugares em que o enredo ocorre, pois este é o principal e é nele que devem se concentrar “os holofotes”.

O enredo é, dos elementos narrativos, o de maior interesse em um conto. Nele se destaca mais a progressão de acontecimentos do que em outro elemento. Assim, a trama avança de maneira a procurar manter a atenção do leitor do início ao fim, na tentativa de fazê-lo ler a estória de um só fôlego. Como lembram Welck e Aurren (1999, p. 273), é possível afirmar que “todos os enredos envolvem um conflito (o homem contra a natureza, ou o homem contra os outros homens, ou o homem lutando contra si próprio); mas nesse caso há que dar ao termo ‘conflito’, como fizemos quanto ao enredo, uma grande latitude.”. Essa abrangência é necessária porque, a depender do enfoque dado ao enredo, o conflito também pode mudar. Além disso, todos os outros elementos compositivos giram em torno do enredo.

Para bem se compreender a unidade dramática que identifica o conto, é preciso levar em conta que os ingredientes convergem para o mesmo ponto. A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda de uma única “história” ou “enredo”, está intimamente relacionada com a concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. (MOISÉS, 2012, p. 268).

As personagens, por sua vez, reduzem-se a poucas. Da mesma forma como não há espaço suficiente para descrever diferentes lugares, também não o há para desenvolver o caráter de muitas pessoas. Assim, apenas aquelas personagens que interessam ao enredo e se envolvem diretamente na trama são mostradas, e seus principais caracteres, revelados. Secundários aparecem apenas para povoar e/ou complementar algo essencial a quem protagoniza. “A mais simples forma de caracterizar as personagens é pelos nomes delas. Cada ‘apelação’ é uma espécie de vivificação, animização, individuação” (WELCK e AURREN, 1999, p. 276). Num conto, entretanto, nem sempre o nome das personagens aparece, visto nem sempre ser essencial. Não nomear uma personagem pode ser uma estratégia do escritor,

pois isso pode indicar uma característica da própria personagem, ainda que protagonista, a qual pode ser vista como um elemento genérico em meio à obra.

Seguindo a classificação de Forster (1974, p. 54), em seu *Aspectos do Romance*, pode-se dizer que, no conto, em geral, as personagens são planas, ou seja, “Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas.”. Geralmente, as personagens dos contos não possuem uma carga de desenvolvimento psicológico ou mesmo físico que se modifique ao longo da narrativa, a depender do interesse disso para o conto. Se o há, é justamente essa modificação repentina que será o enfoque da narrativa. A descrição física, também, se detém ao essencial e/ou o que faça diferença à narrativa. Muitas vezes, nada além do nome é dito a respeito do protagonista, o que permite ao leitor imaginar da maneira como lhe aprouver.

Moisés resume bem a necessidade de identificar a estrutura, sem considerá-la como elemento essencial à qualidade da narrativa.

Assim, podemos concentrar-nos nessa estrutura que se não é imutável, nem por isso pode ser considerada sem fronteiras, ainda que instáveis. É evidente que a determinação desses limites flutuantes pressupõe a abstração das mudanças periféricas, visto não comprometer o núcleo da estrutura do conto. Localizá-los não significa, pois, restrição da faculdade criadora nem da liberdade crítica: nem os autores, nem os críticos deverão sentir-se coagidos diante da teoria do conto que se pode extrair do confronto entre as narrativas de várias épocas, tendências, etc. Não estamos ante um código dogmático, implacável, a partir do qual se julgassem todas as narrativas do gênero, mas da verificação de um estado de coisas que vem durando o suficiente para autorizar um pouco mais do que simples dúvidas, ou afirmações gratuitas, a seu respeito. (MOISÉS, 2012, p. 265)

Antes de ser prescritiva, a estrutura do conto apresenta certa liberdade que permite ao escritor um espaço estrutural pelo qual pode mover o gênero, sem prejudicar seus pressupostos. Por conta desse caráter resumido, o conto não é um gênero tão simples de ser escrito e, por extensão, de ser analisado. Cortázar (2013, p. 157), com base em sua experiência, afirma que “os contistas inexperientes costumam cair na ilusão de que lhes bastará escrever chã e fluentemente um tema que os comoveu, para comover por seu turno os leitores”. Um autor inexperiente pode fatalmente ser levado a desenvolver mais um aspecto do que outro e deixar a estória em déficit de entendimento. Da mesma forma, um leitor iniciante pode prender-se somente ao elemento “enredo”, tendo em vista ser este o principal, e deixar de lado outros pontos também importantes para se absorver toda a intensidade da narração.

Menos prolixo, mais conciso, com ênfase em elementos específicos, tendendo a não se dispersar do foco, o conto revela-se como uma narrativa de difícil acesso ao mesmo tempo em que é, em geral, mais rápida de ser lida. Para uma distração, ele pode ser ótimo. Para uma análise mais apurada, ele é um desafio para o estudioso, pois não se pode ir além do que foi dito e, certas vezes, muito é falado em poucas palavras.

Pode-se entender que a modernidade tenha sido fator crucial para a valorização do conto. Nos séculos XX e XXI, ele parece adequar-se perfeitamente aos interesses de narrar apenas o essencial. Numa cultura e sociedade nas quais a pressa e a urgência mostram-se cada vez mais necessárias, o conto apresenta-se como a narrativa ideal para sintetizar a Literatura a um nível mais conciso e direto. O ser humano moderno tem pressa: locomove-se mais rápido, comunica-se instantaneamente, cria máquinas para que sua rotina se torne a mais proveitosa possível. Na cultura do “tempo é dinheiro”, perder tempo é sair no prejuízo, e não é isso que a modernidade anseia. Não é surpresa que essa urgência tenha sido transferida, em alguma medida para a Literatura. A esse respeito, Leyla Perrone-Moysés (1998, p. 178), alertava para um cenário mais radical.

O desafio progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. Ouvi recentemente, de uma criança com preguiça de ler, a reclamação de que “os livros têm muitas letras”. [...] De modo geral, os livros de ficção se tornaram mais curtos e mais leves.

A forma objetiva do conto satisfaz, ao menos aparentemente, essa necessidade do ser humano hodierno de fazer tudo o mais objetivamente possível, inclusive desfrutar de um texto literário. É no conto onde se encontra, adequadamente, o prazer da Literatura e a pressa de um “não perder tempo”, afinal, o caráter curto desse gênero permite que o apreciador da arte possa desfrutar de uma boa leitura sem deter-se por longas horas nela, como faria, por exemplo, com um romance ou mesmo com uma novela.

De acordo com Moisés (2004, p. 88), “até os nossos dias, o conto vem sendo praticado por uma legião cada vez maior de ficcionistas, que nele encontram a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno”. Independente se a ambientação é ou não feita nos dias atuais, velocidade parece ser a palavra de ordem dos contistas dos séculos XX e XXI.

Por ser narrativo, o conto pode apresentar diversas maneiras de retratar a realidade moderna. As características desse gênero literário permitem que ele lide com o mundo real de forma a revelá-lo com diferentes nuances. Seja de maneira fantástica, sobrenatural ou real, a modernidade é retratada, literalmente ou metaforicamente, e o leitor moderno consegue identificar-se nesse gênero por suas duas bases: pela forma, já que é curto, instantâneo e objetivo, não fazendo com que ele, por assim dizer, “perca tempo”; e pelo conteúdo, pois ele ainda consegue ver revelado, de maneira literária, cada uma das suas angústias e idiossincrasias, que nem sempre uma narrativa de outras épocas consegue apresentar.

Não se menosprezam aqui os temas tratados em outras escolas literárias, em outros gêneros ou em outras formas de arte. O que se quer mostrar é que há, de maneira geral, uma facilidade de identificação e, por extensão, de catarse por parte do leitor dos séculos XX e XXI com os autores desse mesmo período. Essa identificação, como qualquer outra manifestação literária, de qualquer outra época, não é generalizada e unânime, mas atinge um número significativo de pessoas, principalmente quando conseguem ver no texto literário uma rotina de uma personagem com angústias e desejos semelhantes aos seus, e uma solução que nem sempre se revela, visto que o conto recorta a realidade de maneira a apresentar uma parcela dela. A esse respeito, Gotlib (2006, p. 30) destaca:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de Unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes.

O leitor moderno parece ter uma noção mais abrangente de que o “felizes para sempre” é uma ilusão criada em outras épocas, sendo possível de aplicação apenas paulatinamente, ou seja, de modo a que cada instante seja uma busca incessante de realização, e os acontecimentos de cada um desses momentos são, ao mesmo tempo, partes de algo maior e mais significativo e fatias que, em si, apresentam significado completo e adequado. Quando esse leitor consegue encontrar isso na literatura, o processo de assimilação é elevado a um grau maior, o que permite que a própria literatura atinja níveis de penetração nem sempre atingidas por outras narrativas.

Nas palavras de Piglia (2004, p. 94), que cita Rimbaud:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *incógnita*, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud.

CAPÍTULO II

DAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR A EPIFANIA

3. EPIFANIAS

O significado original da palavra “epifania” advém do grego, transliterada como “epiphaneia”, e pode significar aparição ou manifestação. É o caso, por exemplo, de sua ocorrência bíblica na Primeira Carta de Paulo a Timóteo, no capítulo 6 e versículo 14, no qual se lê “que guardes o mandato imaculado, irrepreensível, até a **manifestação** de nosso Senhor Jesus Cristo” (grifo nosso). Bauer, no *Dicionário de Teologia Bíblica* (apud SÁ, 1979, p.133) resume o termo assim: “Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente”.

Essa acepção religiosa está relacionada a, pelo menos, duas crenças cristãs: a primeira quanto à vinda de Cristo em carne, sendo comemorada, em 6 de janeiro, Dia de Reis; a segunda em relação à promessa divina da volta de Jesus Cristo, que virá repentinamente e para arrebatá-los aqueles que O seguem para o céu. Seguindo esse parâmetro, há manifestações divinas ocorridas tanto no Antigo quanto no Novo Testamento. As epifanias ocorriam nas aparições visíveis, audíveis ou mesmo táteis de Deus, envoltas nos mais variados elementos da natureza, como fogo, raios, terremotos, nuvens, sons etc.

A epifania no campo teológico se dá envolvendo pessoas e, também, em ações sobre o próprio tempo, ainda que não esteja diretamente a elas vinculada. Em passagens bíblicas, é possível visualizar como a epifania apresenta-se como forma de consolidar, transformar e modificar aquele que a vive. Abraão, um dos patriarcas do povo de Israel, recebeu a visita da encarnação de Deus e de dois anjos “nos carvalhais de Manre, quando ele estava assentado à entrada da tenda, no maior calor do dia” (BÍBLIA, 1999, p. 35). Durante a conversa que teve com eles, recebeu a promessa de que, dali a um ano, Sara, sua esposa, daria luz a um filho, mesmo ambos sendo idosos. Apesar de todos os fatores contrários, a promessa se cumpriu, e Isaque nasceu. Mais tarde, quando Isaque tinha doze anos, Abraão experimentou novo momento epifânico, quando, ordenado por Deus, levou seu filho para ser sacrificado no alto do monte Moriá. Lá, ao levantar o cutelo para imolar a criança, ouviu uma voz do céu que gritou “Abraão! Abraão! Não estendas a mão sobre o rapaz e nada lhe faças; pois agora sei que temes a Deus, porquanto não me negaste o filho, o teu único filho” (BÍBLIA, 1999, p. 40, 41).

Nem sempre a manifestação de Deus foi tão misericordiosa, prova disso é outra experiência pela qual Abraão e seu sobrinho Ló passaram, ao ver as cidades de Sodoma e Gomorra sendo destruídas pela ira divina: “Então, fez o Senhor chover enxofre e fogo, da parte do Senhor, sobre Sodoma e Gomorra. E subverteu aquelas cidades, e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra.” (BÍBLIA, 1999, p. 37). Ainda no Antigo Testamento, após a libertação do povo do Egito, que sofreu a justiça divina por meio das dez pragas, o povo de Israel, liderado por Moisés – que teve um momento epifânico no episódio da sarça que queimava e não se consumia –, começou sua viagem pelo deserto após a experiência da entrega das tábuas dos dez mandamentos.

Ao amanhecer do terceiro dia, houve trovões, e relâmpagos, e uma espessa nuvem sobre o monte, e mui forte clangor de trombeta, de maneira que todo o povo que estava no arraial se estremeceu. E Moisés levou o povo fira do arraial ao encontro de Deus; e puseram-se ao pé do monte. Todo o monte Sinai fumegava, porque o Senhor descera sobre ele em fogo; a sua fumaça subiu como fumaça de uma fornalha, e todo o monte tremia grandemente. E o clangor da trombeta ia aumentando cada vez mais; e Moisés falava, e Deus lhe respondia no trovão. (BÍBLIA, 1999, p. 102).

Em um só momento, o povo pôde ver, ouvir e sentir a grandiosa manifestação da glória de Deus, a quem seguiam e em quem acreditavam. A Bíblia não relata, até então, nenhuma outra revelação com tal grandiosidade, e o povo conseguiu perceber a grandeza do momento, já que “observando, se estremeceu e ficou de longe” (BÍBLIA, 1999, p. 103).

A chuva também é um meio que pode proporcionar a epifania divina no Antigo Testamento. O dilúvio é um dos mais clássicos exemplos de manifestação da justiça de Deus por meio da água. Descrita nos capítulos 6 a 8 de Gênesis, a chuva, que durou quarenta dias – mas que inundou a Terra por mais de um ano –, destruiu todos os seres vivos, com exceção de um par de cada animal e da família de Noé, que estavam em uma arca gigantesca. A mesma chuva pode aparecer como manifestação da misericórdia de Deus e da resposta das preces de quem O segue. É o caso da oração do profeta Elias, descrita no primeiro livro dos Reis, capítulo 18. Após três anos e meio de seca – ocasionada também por justiça de Deus –, Elias ora e pede a Deus que se manifeste por meio da chuva, que vem em seguida.

No Novo Testamento, além da própria encarnação de Cristo, manifestação maior da própria figura de Deus na Terra, outras aparições divinas são relatadas, como a descida do Espírito Santo à Terra, no dia de Pentecoste, descrita no segundo capítulo de Atos, quando “veio do céu um som, como de um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam

assentados. E apareceram, distribuídas entre eles, línguas, como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles” (BÍBLIA, p. 1272). Uma das mais conhecidas é a epifania pela qual passa Saulo, da cidade de Tarso, um soldado judeu, a serviço do Império Romano, o qual perseguia os conterrâneos que seguissem a Cristo. No capítulo 9 do livro de Atos, é possível ver o momento epifânico dele.

Seguindo ele estrada fora, ao aproximar-se de Damasco, subitamente uma luz do céu brilhou ao seu redor, e, caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? Ele perguntou: Quem és tu, Senhor? E a resposta foi: Eu sou Jesus, a quem tu persegues; mas levanta-te e entra na cidade, onde te dirão o que te convém fazer. Os seus companheiros de viagem pararam emudecidos, ouvindo a voz, não vendo, contudo, ninguém. Então, se levantou Saulo da terra e, abrindo os olhos, nada podia ver. E guiando-o pela mão, levaram-no para Damasco. Esteve três dias sem ver, durante os quais nada comeu nem bebeu. (BÍBLIA, 1999, p. 1285).

Após essa experiência, até mesmo o nome de Saulo foi modificado – para Paulo – e ele passou a ser um dos maiores divulgadores da crença cristã.

Outros momentos epifânicos podem ser encontrados nos relatos bíblicos. Vale ressaltar que, segundo a crença cristã, as duas maiores epifanias divinas são, justamente, as duas vindas de Cristo à Terra já mencionadas: a primeira, já ocorrida, e lembrada no feriado de Natal e nas comemorações que seguem até o dia 6 de janeiro; e a segunda que ainda não ocorreu, mas que será marcada pelo arrebatamento dos fiéis aos céus. Essas manifestações sobrenaturais são aplicações de um conceito de epifania diferente do que é visto na arte, embora haja alguns pontos de contato, como será analisado a seguir.

3.1 Epifania por meio da arte

A noção de epifania ganhou terreno em outros campos, no sentido de que ela pudesse ser entendida como um momento também de manifestação, mas da consciência, algo que pudesse ser revelado ao ser humano por meio da arte ou de algo trivial e corriqueiro e que pudesse, talvez, conduzi-lo a uma mudança de comportamento. Esse algo trivial poderia ser qualquer objeto ou acontecimento diário que inspirasse, por qualquer razão que fosse, uma sensação expurgatória no em quem aprecia.

A pragmaticidade de um objeto, ou seja, aquilo que o faz prosaico e cotidiano, não necessariamente diminui seu potencial estético, podendo ser visto como algo belo e que cause

uma epifania. Da mesma forma, um objeto artístico, feito para ser apreciado como tal, também pode passar despercebido, a depender da percepção. Entre aquilo que melhor poderia proporcionar um momento epifânico, encontra-se a obra de arte, por seu caráter sensível e diferenciado do cotidiano. Por ter sido concebido como arte, a possibilidade de apresentar beleza artística e gerar um momento de revelação é bem maior.

Em “Arte como procedimento”, artigo de 1917, Chklóvski apresenta essa sensação como a possibilidade de ser gerada por qualquer objeto do cotidiano, ainda que ele não tenha sido concebido para esse fim.

Sabemos que se reconhecem frequentemente como fatos poéticos, criados para fins de contemplação estética, as expressões que foram criadas sem que se tenha esperado semelhante percepção [...]. o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isso indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 41)

Em outras palavras, pode-se entender essa explicação no sentido de que tudo pode gerar um momento contemplativo e reflexivo, a depender de quem vê o objeto ou a situação. Não é necessário que algo tenha sido criado para ser arte para que seja visto assim; da mesma forma, aquilo que não foi criado para ser arte pode ser enxergado como possuidor de estética. Esse “objeto estético” de Chklóvski é explicado por ele como “os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLÓVSKI, 1978, p.41).

No romance *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, de 1916, a estória narra, com bastante lirismo e a partir de uma reflexão sobre a epifania, as impressões da personagem Stephen Dedalus. De acordo com o que o conhecimento anterior o permite chamar de

as fases necessárias da apreensão artística. Descobre-as e terá descoberto as qualidades da beleza universal. São Tomás de Aquino diz: “*Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*”. Eu traduzo isso assim: “Três coisas são necessárias para a beleza: inteireza, harmonia e radiação”. [...] Uma imagem estética se nos apresenta no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas, tanto temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são. (JOYCE, 1998, p. 224)

Obviamente, para se entender essas fases da apreensão artística, é necessário delimitar o conceito de arte para Joyce que, de acordo com Stephen, é “a disposição humana de matéria sensível ou inteligível para um fim estético.” É possível fazer uma relação entre essa definição e a que foi dada por Chklóvski para os objetos estéticos.

À “matéria sensível” acrescenta-se “um fim estético”, ou seja, com Chklóvski (1978, p. 45), pode-se complementar essa visão dizendo que “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. O olhar sobre o objeto vai além da superfície e encontra, em sua profundidade, uma significação que não pode ser vislumbrada apenas pela mera observação. Existe, entretanto, uma “disposição humana”, isto é, deve haver uma inclinação por parte do homem que observa um objeto de arte a encontrar neste um significado além do pragmático. “A arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (CHKLÓVSKI, 1978, p.45).

Joyce, por meio de Stephen, acrescenta ainda o que diz São Tomás de Aquino: “o belo é a apreensão do que agrada”. (JOYCE, 1998, p. 219). Encontrar a beleza no objeto de arte não é simplesmente repetir conceitos previamente estabelecidos por outras pessoas que já viram o objeto ou mesmo as impressões e intenções do autor da obra; mas, sim, apreender do objeto algo que agrada a quem o aprecia. Em seguida, a personagem joyceana, busca definir, por meio de explicações, sua visão a respeito das três partes que constituem o conceito de beleza exposto por São Tomás de Aquino: *integritas*, *consonantia* e *claritas*. Ele afirma que *integritas* é o instante de delimitação em volta do objeto, o que o distingue como uma coisa vista e apreendida como um todo. *Consonantia* seria a análise da apreensão, “complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas partes e a soma harmoniosa.” (JOYCE, 1998, p. 224-225). Após um momento de hesitação, ele encerra a explicação desdobrando o conceito de *claritas* como “a descoberta e a representação artística da intenção divina nalguma coisa, ou a força da generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que a faria irradiar as suas próprias condições.” (JOYCE, 1998, p. 225).

Pode-se resumir essa explicação de Joyce da seguinte maneira: o objeto artístico, belo por natureza, é algo apreensível, destacável e irradiante, como se fosse algo que possa ser distinto dos demais, perceptível como tal, mas que não possa ser contido em uma explicação tangível. A partir do momento em que o apreciador desse objeto é impactado

involuntariamente, ele percebe que sua vida não precisa ser a mesma, e ocorre a epifania. Válido destacar que o divino, embora não esteja mais nessa acepção, ainda aparece na explicação, como resquício da concepção original do termo e como melhor explicação para o fenômeno. Cabe inserir uma explicação de Chklóvski (1978, p. 45).

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte.

A “singularização dos objetos” a que se refere Chklóvski pode ser entendida como a tentativa de compreender a obra de arte e não conseguir, mas não se contentar com isso. É natural do ser humano tentar atribuir definição para o que o cerca, numa tentativa constante de pragmatizar o máximo possível cada um dos objetos e pensamentos pelos quais cruza a todo instante. Com a obra de arte, isso se dá de maneira diferenciada, pois, ainda que se encontre um objetivo para o objeto artístico, este não é o motivo para o qual ele foi criado, ou seja, ela não precisa ser reconhecida como algo usualmente dito como útil, mas, sim, como algo a ser apreciado, desenvolvido sobre uma sensação.

Para melhor explicar a singularização, Chklóvski utiliza o escritor russo Tolstói como exemplo. O teórico afirma que o prosador “não chama o objeto pelo seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada instante como se acontecesse pela primeira vez” (CHKLÓVSKI, 1978, p. 46). Essa maneira tolstoiana de perceber e retratar o mundo não só singulariza os objetos, mas dá a eles um caráter muito além do prosaico, pois os transforma em objetos estéticos que podem ser (foram, são e serão) apreciados por leitores. A arte (literária, no caso de Tolstói) singulariza o mundo, transformando-o em objeto estético a ser apreciado.

O desafio de apenas perceber a obra de arte e contentar-se com isso, sem necessariamente conseguir ou mesmo tentar explicá-la, extraindo dela beleza e significado particular, já deve se transfigurar como algo suficiente para o apreciador que intenta absorver sua beleza. Assim, a própria percepção da obra de arte pode ser comparada ao fazer artístico, pois, tal como este, não é feita por qualquer pessoa, requer tempo, um tanto de conhecimento técnico e sensibilidade. Esse choque de realidade pode transformar o apreciador, a partir do momento em que ele percebe o todo significativo que só fará sentido para quem está

diretamente envolvido no processo, ou seja, aquele que aprecia pode perceber do objeto um valor estético ou artístico que outra pessoa não necessariamente percebe.

Levada ao mais alto grau de percepção, a epifania por meio da arte pode chegar a se transformar na Síndrome de Stendhal, nome cunhado em 1979 pela psiquiatra italiana Graziella Magherini, e que consiste em um estado físico e mental experimentado por uma pessoa que se expôs durante muito tempo ao objeto de arte, a ponto de sentir náusea, tontura, desmaio e desconforto cerebral. O nome da síndrome veio do pseudônimo do romancista francês Henri Beyle, autor de romances como *A cartuxa de Parma* e *O vermelho e o negro*, que, em 1817 apresentou os sintomas em Florença e o descreveu em seu livro *Nápoles e Florença: uma viagem de Milão a Reggio*.

Obviamente, não é necessário que todas as pessoas e/ou personagens que experimentem uma epifania passem por essas sensações, mas é interessante saber que esse fenômeno existe e pode ser experienciado apenas pela contemplação da arte, seja por qual método for.

3.2 Epifania: da vida à Literatura

A percepção das coisas e dos acontecimentos nunca pode ser feita da mesma maneira por pessoas diferentes e/ou em momentos diferentes. O que foi epifânico para um não necessariamente o será para outro, pois as experiências de ambos são sempre diferentes. Ainda sobre as experiências, uma mesma pessoa pode ter uma epifania sobre algo em um dado momento da vida e, ao se deparar com esse algo tempos depois, pode não perceber o mesmo significado, pois as vivências que ocorreram entre as duas experiências fizeram-na uma pessoa diferente. Esses aspectos diferenciadores que a epifania causa num personagem serão mais bem explorados no capítulo dessa dissertação dedicado à análise do *corpus*, visto ser essa a parte em que serão apresentadas as mudanças que ocorrem com as personagens analisadas.

Mais do que somente pela arte, Joyce entendia uma epifania como uma manifestação transcendental e repentina por meio da trivialidade de alguma palavra ou do gesto de alguém ou mesmo em uma lembrança ocasional. Essas considerações, quando se analisa a epifania em personagens literários, ponderam-na como uma revelação que ocorre na vida cotidiana e que se transforma em um momento de inusitada revelação, podendo levar ao entendimento de

uma questão reprimida no mais íntimo do ser. Esse momento de revelação geralmente é intenso, a ponto de modificar radicalmente determinada atitude que a personagem vinha tomando, com reflexos em outras áreas da vida dela. A rigor, isso coaduna com a ideia de Piglia (2004, p. 105), de que “a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania.

As consequências normalmente, mas não necessariamente, são positivas, mas o instante em si pode ser desagradável, pois não é fácil encarar a verdade e assimilar a necessidade de mudança imediata, ainda que seja para o bem dela. Esse choque de realidade pode gerar uma perplexidade passageira, que só será sedimentada a partir do momento em que a personagem começar a agir para poder modificar o que a vinha perturbando.

O incômodo da epifania, entretanto, pode ser duradouro. Após o instante em si, a percepção da necessidade de mudança pode se solidificar na mente como algo ruim. A comparação entre a vida antes e depois da epifania também não é algo agradável, visto que pode ser encarada como uma mudança tardia. A personagem, então, se encontra face a face consigo mesma, pois, no ato da epifania – íntimo, particular e solitário por definição –, ela atingirá uma autorrealização, possível somente naquele átimo de tempo. O impacto da realidade daquele instante pode ter reverberações em outras personagens também, sejam as que estiverem presentes no momento, seja aquelas que fazem parte da vida de quem experimentou a epifania. Importante é ressaltar o caráter fugaz da epifania em si, apesar de que, por definição, ela gere consequências posteriores. A epifania é um momento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é fugaz, é também pleno de percepção e de lucidez, resultando em uma possível resolução de um problema humano.

Outro aspecto normalmente encontrado em textos que descrevem epifanias é a surpresa ocasionada por ela. Quando uma personagem experimenta uma epifania, ela não a está procurando. É quase impossível que alguém esteja passando por uma situação e espere ter uma epifania de maneira consciente, ainda que deseje, pois a surpresa é fator crucial para a revelação instantânea ser completa e mais eficaz. Um conflito anterior geralmente existe, e a epifania vai justamente resolver algum aspecto específico da vida, ou mesmo mais que um. A própria vida humana pode ser considerada como uma subversão da ordem natural das coisas, já que os seres humanos já têm em si pensamentos e sentimentos complexos, os quais são mais do que suficientes para conduzir a momentos de revelação particular, seja por quais motivações forem, ou seja, para experimentar uma epifania, basta ser humano.

A partir da descrição do que é uma epifania para Joyce, pode-se chegar a quatro elementos básicos essenciais a ela. O primeiro deles é o tempo, o qual é estanque, limitado e fugaz, geralmente demorando bem mais do que é necessário para ser descrito, ou seja, a descrição do momento epifânico acaba por se tornar maior do que este, tomando quantidades de tempo diferentes entre quem sofre a experiência e quem a escuta. Isso é necessário para que se atinja o máximo de detalhismo na explanação das nuances ocorridas durante a experiência.

O segundo elemento da epifania é o espaço. Este pode ser qualquer um, pois, assim como não se sabe o momento, nunca se sabe o lugar onde o fenômeno vai ocorrer ou qual será o objeto que se transformará no gatilho que dispara a experiência. Por extensão, o próprio objeto pode ser o espaço que gera a experiência. Assim, um parque, um animal, uma obra de arte ou qualquer outro elemento espacial pode ser suficiente para gerar o momento.

A imaginação é o terceiro elemento. É ela a responsável por conduzir a personagem a um vislumbre além do que o objeto, gesto ou acontecimento poderiam proporcionar. Cabe à imaginação amparar o fluxo de raciocínio necessário ao entendimento do que está acontecendo. Além disso, sem a imaginação não seria possível à personagem encontrar seu próprio nível de compreensão do que está experienciando.

O último elemento essencial é a memória, pois ela auxilia a personagem a fazer relações entre a epifania em si e os outros momentos e pessoas do passado recente ou remoto. Importante ressaltar que essa memória geralmente é involuntária, pois, como a personagem não prevê a epifania, quando esta ocorre, não necessariamente há razão que exija a memorização. Essa relação é bem explicada por Massaud Moisés (2012, p. 426) ao citar Meyerhoff:

Enquanto memória, o tempo na experiência corresponde à memória involuntária, “repositório ou reservatório de registros, traços e inscrições de acontecimentos passados análogos aos registros preservados nos estratos geológico” (Meyerhoff, 1960, p. 20). Contrária à memória voluntária, que recorda o que anda a vontade e a necessidade, a memória involuntária pressupõe um tempo descontínuo, a duração, em que a noção de passado-presente desaparece de todo.

As emoções do momento também estão presentes na epifania, mas, como os sentimentos podem ser positivos ou negativos, cada momento epifânico torna-se único nesse sentido. A epifania resulta, por definição, em uma modificação na vida, mas se essa mudança ocorrerá por sentimentos considerados positivos ou negativos é algo particular de cada caso.

Conclui-se que esses elementos unidos podem gerar uma fusão de ideias confluentes a um mesmo ponto. A experiência epifânica aflora uma ideia que é uma somatória de tantas outras que já habitavam a mente da personagem. Essa ideia afluída é que se tornará a base para a modificação de vida.

Escritos literários, como o de Joyce, passaram a entender esse fenômeno como algo possível de ser escrito, registrado e repassado aos leitores. Assim, por mais que seja possível distinguir narrativas com epifania anteriores a Joyce, foi a partir dele que outros escritores tomaram consciência dessa técnica e passaram a fazer uso dela como estratégia de escrita, “de modo que ele se insere radicalmente na linhagem dos criadores da literatura moderna comprometida com o *ser da linguagem*” (SÁ, 1979, p. 42). Além disso, a Literatura, como objeto de arte, também pode (e deve) ser reconhecida como um todo epifânico. Nela, pode haver momentos reveladores para alguma personagem. O que Joyce conseguiu fazer foi inserir uma explicação pertinente para o fenômeno, e mais: fez uso dessa técnica em outros de seus escritos.

Juntamente com James Joyce, pode ser desenvolvida, então, a noção de epifania literária, quando o responsável pelo estranhamento do cotidiano e da mudança de atitude é, justamente, a Literatura, especialmente quando ela ocorre na personagem de uma narrativa, transcendendo a superfície das coisas e mergulhando nelas em busca de um significado mais profundo e único, o qual não foi atingido por mais ninguém e jamais será, pois, se o for, não será da mesma maneira.

Por ele mesmo ter registrado epifanias por meio de suas personagens, é possível entender que ele acreditava que cabia ao escritor falar sobre essas epifanias, pois este detém a capacidade de utilizar as palavras com a mesma delicadeza com que os eventos epifânicos ocorrem. Assemelhando-se ao sacerdote, que tem acesso direto e irrestrito ao deus a quem segue, o escritor tem, portanto, sensibilidade suficiente para atingir a escolha de palavras necessária para descrever o sentimento que uma personagem tem, não somente nos acontecimentos cotidianos, mas também, e principalmente, em um instante transformador de sua vida, ainda mais porque essa descrição precisa ser apresentada ao leitor como um modificador de vida que conduz a uma realização.

Chklóvski (1978, p. 54) parece compartilhar dessa opinião, ao afirmar:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos

mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente.

Mesmo Joyce não sendo o primeiro a cunhar o termo, por meio de sua obra, é possível perceber o uso da técnica na Literatura e, a partir de então, a sua institucionalização e disseminação para outras obras.

Por meio de Umberto Eco chega-nos a informação (extraída de uma biografia de Joyce, por Richard Elmann), de que o escritor irlandês retirou o termo *epifania* de Gabriele D'Annunzio, do romance *Il Fuoco* (1900) cuja primeira parte se intitula *Epifania do Fogo*. Aí não somente são descritos os êxtases de Stelio Effrena – epifanias da Beleza, mas também os efeitos de ofuscamento, chama, brilho, fogo. (SÁ, 1979, p. 134).

De acordo com o teórico da Literatura Affonso Romano de Sant'Anna (1990, p.189), a epifania “pode ser compreendida num sentido literário, [em que] o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. Assim, todas as explicações de epifania em uma pessoa são aplicáveis às personagens, as quais podem passar por momentos epifânicos tão intensos quando qualquer pessoa e experimentarem a mesma sensação, embora ajustada à sua própria realidade.

Para melhor explicitar essa técnica literária, é comum encontrar epifanias em narrativas construídas por meio do fluxo de consciência, outra técnica pela qual o narrador apenas desenvolve o raciocínio da personagem, sem se preocupar com uma ordem lógica entre as ideias e os sentimentos. Essa aparente falta de ordem permite que o narrador se atenha a elementos da mente da personagem que interessem ao que está sendo descrito, sem necessariamente atrelar isso ao tempo. É possível, por exemplo, apresentar várias páginas de um fluxo de consciência da personagem quando o tempo cronológico avançou apenas poucos segundos. Isso ajuda a fazer o leitor entender que o foco daquela narrativa não é a ação, mas a mente da personagem, seus conflitos e embates diante do que ocorre ao redor. Importante salientar que o fluxo de consciência não é fator obrigatório para se apresentar uma epifania, mas, quando ele aparece, torna-se um bom facilitador do entendimento do que é apresentado, visto expor cada um dos pensamentos com o máximo de detalhes possível.

A epifania literária atingiria sua plena concretização quando não somente a personagem passa por ela, mas também quando o autor consegue transpor para o texto a mesma sensação, e o leitor atinge a total consciência do que está ocorrendo. Aqui a epifania será entendida como o momento fugaz e passageiro em que há uma suspensão da realidade para dar lugar a um instante de realização por parte da personagem. Essa percepção precisa ser intensa o suficiente para que transcenda o literário e encontre entendimento no leitor. Como tal, uma narrativa que apresenta epifania pode considerar este o seu momento de clímax. A estrutura tradicional da narração, com situação inicial, complicação, clímax e situação final, pode ser mantida, considerando-se que justamente o ponto auge da narração não necessariamente é uma ação, visto que pode ser substituída por um momento de epifania. O século XX foi um período crescente para a epifania. As ocorrências foram aumentando em intensidade e em frequência entre os autores, e esse período foi fértil para cultivar essa característica em narrativas.

CAPÍTULO III

DAS TENTATIVAS DE SE UNIR CONTO E EPIFANIA

4. EPIFANIA EM CONTOS: REFLEXÕES

Para dar continuidade, este capítulo apresenta um estudo de cada um dos contos que compõem o *corpus*, no intuito de encontrar neles pontos de similaridade no que concerne a diversos aspectos, mas principalmente à epifania. Procurar-se-á demonstrar que esse recurso literário é utilizado em conto na modernidade e na contemporaneidade, na tentativa de compreender como a epifania encontra lugar adequado em contos, devido ao caráter estanque de ambos. Para tanto, serão analisados cada um dos aspectos delimitadores da epifania nas situações descritas nos enredos, tais como a situação/objeto gerador da epifania, as técnicas narrativas utilizadas para a descrição, as consequências nas vidas das personagens e a resolução do problema inicial, mas não se limitando a esses elementos tampouco necessariamente nessa ordem.

O caminho que deverá ser percorrido para chegar às conclusões é o discurso literário de um sujeito em conflito, tipicamente moderno, que geralmente baseia suas reflexões em suas próprias atitudes, sentimentos e pensamentos. As delimitações de epifania literária feitas no terceiro capítulo serão essenciais para a análise do *corpus*, visto que são a base da teoria sobre essa temática. Os aspectos sociais e psicológicos serão relevantes por se pretender esmiuçar os acontecimentos em personagens, mais do que em outros elementos do texto, contudo serão colocados de modo a aplicá-los na análise dos textos literários, que, como, tal requerem um exame a partir de suas características próprias.

4.1 “Axolotle”

Dos nove contos que compõem a primeira edição do livro *Final del juego*, publicado em 1956, “Axolotle” é o penúltimo. Há mais de uma maneira de se escrever o nome do animal – axolote, axolotl, axolotle –, mas optou-se, neste trabalho, pela terceira maneira, por ser mais abasileirada e com sonoridade mais melíflua, o que não invalida o caráter correto das outras formas e não impede que, eventualmente, sejam utilizadas, caso a análise que ora se inicia assim exija que seja feito.

Quando se inicia a leitura do conto “Axolotle”, parece que se encontra o desfecho no primeiro parágrafo: “Agora sou um axolotle” (CORTÁZAR, 2014, p. 181). Encontrar essa afirmação logo no começo da narrativa revela o quanto o conto de Cortázar trabalha mais o

processo e a reflexão e menos o clímax. Essa estratégia pode ser enxergada, como diria James Wood (2008, p. 31) como algo que “subverte a neutralidade que se espera no começo de um conto ou de um romance, que poderia abrir com uma panorâmica antes de estreitar o foco”. Dessa forma, ao se conhecer a estória contada, percebe-se que existe uma tentativa de fazer uma descrição detalhada a respeito do processo de metamorfose pelo qual o protagonista passa, iniciado no momento em que ele viu o axolotle pela primeira vez, e o clímax acaba sendo colocado como algo secundário, o qual pode ser apresentado logo no início, sem prejuízo à narrativa .

Essa estratégia utilizada é típica da modernidade e, conseqüentemente, diferente da forma como o conto vinha sendo produzido. A arte, na modernidade, desempenhou papel contraventor em relação ao que se fazia antes. Ao se pensar que outras artes também aplicaram técnicas, métodos e pensamentos completamente diferentes do que se havia feito até então, acreditar que a Literatura, e mesmo o conto, manteria a estrutura tradicional durante a fase moderna seria limitar demais. Assim, o desejo de modificar padrões pré-estabelecidos, apresentando-os sob nova roupagem, com novas perspectivas e novos impactos nos apreciadores, mostra-se como algo possível e, por que não dizer, necessário a ser feito, em um período em que havia uma efervescência de novidades em vários âmbitos da arte.

Quando Edgar Allan Poe fala sobre o efeito único do conto, ele pensa na estrutura tradicional da narrativa com situação inicial, complicação, clímax e situação final. Ao trocar a ordem dessa estrutura, embora ela seja apresentada em sua totalidade, Cortázar está apresentando uma maneira diferente de se analisar, inclusive, a realidade circundante. Essa quebra na estrutura revela-se como uma estratégia de escrita bastante peculiar, embora não seja exclusiva em Cortázar. A mudança da expectativa de ter o clímax logo no primeiro parágrafo revela uma das características da escrita na modernidade, quando a espera parece ser algo que não se configura como algo de ser feito. Revelar, portanto, o desfecho logo no começo da narrativa permite ao texto focar ainda mais no processo de metamorfose pelo qual o personagem passa e menos no que realmente aconteceu após o processo. Assim, numa analogia direta, o ser humano moderno pode dedicar-se a olhar mais em caminhos e menos em destinos, ou seja, avaliar mais como as coisas acontecem do que, propriamente, o que acontece.

Seguindo no conto, em dado momento, há uma descrição do animal-título, que atinge certo nível técnico-científico: “consultei um dicionário e soube que os axolotles são formas

larvais, dotadas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero amblistoma” (CORTÁZAR, 2014, p. 181-182). Dessa forma, personagem e leitor encontram-se simultaneamente cientes da natureza do animal com o qual lidarão a partir de então. A identificação com o bicho começa a ficar latente e manifesta-se, ao longo da narrativa, por meio de interpretações feitas pelo próprio narrador, como: “Eram larvas, mas larva quer dizer máscara e também fantasma.” (CORTÁZAR, 2014, p. 186). Ao afirmar isso, parece que ele já começou a se ver no animal, como se as máscaras do fingimento social ou o caráter da invisibilidade, socialmente falando, similar ao do fantasma, estivessem adquirindo forma naquela larva, isto é, ele era parecido com o animal que admirava em alguns aspectos, como esses.

A letargia na qual o axolotle vive se coaduna ao mesmo estado letárgico em que o narrador parece viver. Isso pode ser deduzido pelo fato de que ele tem tempo de continuar observando o animal por dias a fio, sem necessitar se envolver com outras atividades em sua vida. Não se fala em trabalho (embora seja dito que ele é um escritor), não se menciona família ou amigos ou qualquer atividade que envolvesse o narrador. Obviamente, não se pretende generalizar, mas o que é perceptível é que o ser humano moderno passa por momentos em sua vida em que o nada parece ser mais agradável de ser vivido do que algo, como se a busca constante por alguma definição na vida passasse pelo estágio de absoluta letargia, formadora do caráter e, por vezes, necessária para que haja a completa evolução desse ser humano para se encontrar na modernidade circundante. O fato é que muitos outros autores modernos decidiram registrar essa inação em seus personagens, algo que será retomado neste trabalho.

Assim, esse estado inativo se mostra identificado com o axolotle, e pode-se interpretar isso como um dos primeiros estágios para que ocorra a transformação e, sem dúvida, é possível perceber isso como um dos motivos que o levaram a passar pela epifania. Essa identificação e o fato de ele encontrar semelhanças com o animal são o início do processo de metamorfose, o qual já começa pela similaridade entre ambos e que ocorrerá mais adiante no conto e sobre o qual o leitor já está ciente que ocorrerá, visto já ter ficado sabendo no primeiro parágrafo que isso já aconteceu. Ao descrever o animal, por se encontrar identificado com ele, o narrador parece estar se lançando a um profundo e necessário mergulho dentro de si mesmo, como se quisesse e precisasse descobrir dentro de si a verdadeira descrição dele mesmo: “Foi sua quietude o que me fez inclinar-me fascinado, na primeira vez que vi os axolotles. Senti

obscuramente que entendia a sua vontade secreta, abolir o espaço e o tempo com uma imobilidade indiferente” (CORTÁZAR, 2014, p. 184).

Essa introspecção pode ser entendida como parte do processo de metamorfose e, sem dúvida, como parte do processo de autodescobrimento que o levará a experimentar a epifania. Se não fosse o caráter incontrolável e inesperado desta, seria possível supor que ele estava mesmo buscando ter uma revelação que o tirasse do estado letárgico em que estava e o fizesse modificar sua vida. Dessa forma, essa expectativa soaria como se ele estivesse esperando que ocorresse uma mudança, ainda que fosse física, a fim de encontrar um sentido à vida aparentemente inútil que estava tendo e que talvez precisasse de uma modificação, já que ele afirmava consciente: “Os olhos dos axolotes me falavam da presença de uma vida diferente, de outra maneira de olhar.” (CORTÁZAR, 2014, p. 184).

A descrição minuciosa a respeito da aparência, entretanto, só ocorre quando ele se atém a um axolote específico.

Vi um corpinho rosado e quase translúcido (pensei nas estatuetas chinesas de vidro leitoso), semelhante a um pequeno lagarto de quinze centímetros, terminado em uma cauda de peixe de uma extraordinária delicadeza, a parte mais sensível do nosso corpo. Pelo lombo corria uma barbatana transparente que se fundia com a cauda, mas o que me fascinou foram as patas, de uma finura sutilíssima, terminadas em dedos miúdos, com unhas minuciosamente humanas. (CORTÁZAR, 2014, p. 183)

Um destaque à descrição que é necessário ser ressaltado é em relação ao modo como os olhos do animal são descritos: “Seus olhos, sobretudo, me deixavam obcecado.” (CORTÁZAR, 2014, p. 184). Por mais de uma vez durante o conto, o narrador afirma que eles tinham “olhos de ouro”, algo que pode ser interpretado como o valor que o protagonista passou a conceder para os animais, como que demonstrando a importância que havia naquele contato visual recorrente e nas inúmeras possibilidades de reações que poderiam ser retiradas dali. Esses olhos de difícil interpretação cooperam para o processo de aproximação porque o protagonista passa muito tempo fitando com bastante atenção os olhos que, inclusive, são similares aos de outros animais que estão por perto: “Ao lado deles, nos outros aquários, diversos peixes me mostravam a estupidez simplória de seus belos olhos semelhantes aos nossos.” (CORTÁZAR, 2014, p. 184). A estupidez mencionada parece dizer respeito mais a uma inocência vantajosa do que a um xingamento inibidor, visto que existe, por parte dos axolotes, segundo o narrador, um estado de consciência semelhante ao humano, embora seja

mais como uma prisão do que como uma equiparação a ele, pois os animais não podem agir de maneira condizente ao que pensam, devido à limitação de seus corpos.

Toda essa descrição revela aspectos antagônicos dentro da narrativa. Ao passo em que a descrição ocorre, a ação deixa de acontecer. Isso corrobora com a ideia de que o protagonista vive em um estado letárgico, e sua vida não passa de uma repetição de ações inertes a cada dia. Sendo assim, a sua preocupação com a descrição do animal pode ser vista como a única e verdadeira ação na sua vida, prova disso é a preocupação que ele tem em ir a uma biblioteca para pesquisar sobre o axolotle.

Na biblioteca Sainte-Geneviève, consultei um dicionário e soube que os axolotles são formas larvais, dotadas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero *amblistoma*. Que eram mexicanos eu já sabia por eles mesmos, por seus pequenos rostos rosados astecas e a placa no alto do aquário. Li que na África foram encontrados exemplares capazes de viver em terra durante os períodos de seca e continuar sua vida na água ao chegar a estação das chuvas. Encontrei seu nome espanhol, *ajolote*, a menção de que são comestíveis e soube que seu óleo se usava (parece que não se usa mais) como o de fígado de bacalhau. Não quis consultar obras especializadas [...] (CORTÁZAR, 2014, p. 181-182).

Ao mesmo tempo, essa falta de enredo permite que o contista consiga apresentar seu texto de maneira que cada detalhe é revelado, possivelmente com o intuito de demonstrar justamente esta característica do narrador: um homem cuja vida não passa de um estado constante de contemplação, à espera que algo aconteça, embora não tenha nenhuma atitude que o impulsiona a modificar sua existência pífia.

A preocupação do narrador está justamente em conseguir apresentar os detalhes de um animal no qual ele se transformou, provavelmente para demonstrar o quanto a metamorfose foi mais vantajosa do que desvantajosa: “Agora sei que não houve nada de estranho, que isso tinha que acontecer. Toda manhã, ao me debruçar sobre o aquário, o reconhecimento era maior. [...] Por isso não houve nada de estranho no que aconteceu.” (CORTÁZAR, 2014, p. 186-187). Para algumas pessoas, o axolotle pode se revelar como um animal grotesco e que gera aversão ao olhar, ou mesmo repulsa; para o narrador, o animal se revela como seu duplo: um ser fascinante, digno de ser conhecido e analisado com o máximo possível de minúcias, não só em seus aspectos físicos e científicos, mas também em seus aspectos, por assim dizer, psicológicos, principalmente porque ele agora é um axolotle, então descrevê-lo se tornou algo mais fácil e até necessário, para evitar que a mesma sensação de aversão que algumas pessoas podem sentir se revele como algo pertinente para ele em sua nova existência: “Eu queria

inutilmente provar a mim mesmo que era a minha própria sensibilidade que projetava uma consciência inexistente nos axolotles. Eles e eu sabíamos.” (CORTÁZAR, 2014, p. 187). O instante do reconhecimento do protagonista com seu duplo, do seu eu em outro, assinala o ponto alto da narrativa: o momento da epifania, o qual, nessa narrativa, é caracterizado pela fusão.

Nessa narrativa o tempo é indeterminado. Como ele afirma “Comecei a ir todas as manhãs, às vezes de manhã e de tarde.” (CORTÁZAR, 2014, p. 182), o leitor fica sem saber a exata quantidade de vezes e a frequência com que houve as visitas. Isso auxilia na interpretação no sentido de que, se o tempo não pode ser especificado, também não se pode estabelecer a exata influência que esses contatos constantes e intangíveis causaram no espírito do protagonista. Além disso, pela falta de especificação de tempo, não se sabe exatamente qual a duração do processo de transformação do narrador em animal, pois isso também não é apresentado. Essa impossibilidade de limitação temporal no conto permite uma maior variabilidade de interpretação, pois se pode pensar em algo mais processual, no caso de um tempo maior, ou mais estanque, no caso de um tempo menor. Em ambos os casos, entretanto, a transformação acontece, e a temporalidade, por não ser apresentada pelo narrador, parece não ser quesito revelador do modo como ocorreu a metamorfose.

Mesmo não sendo apresentado o motivo da metamorfose do narrador, de homem para axolotle, ele pode, portanto, ser entendido como um instante epifânico, já que alguns dos elementos necessários para tal fenômeno, considerados aqui, podem ser encontrados na maneira como, superficialmente, é descrito o processo de transformação. O caráter de que o trivial e corriqueiro surpreende já mostra uma aproximação entre o que é narrado e a definição de epifania adotada. Se fosse considerada uma situação comum, uma ida ao zoológico apenas para apreciar os animais provavelmente não o faria sentir uma emoção tão forte ao ponto de causar qualquer comoção. Ao se deparar com o axolotle, entretanto, há uma aproximação com o diferente e a ele são atribuídas características humanas. Seja por oposição ou por interseções, há uma identificação com o animal. “A absoluta falta de semelhança dos axolotles com o ser humano me provou que meu reconhecimento era válido” (CORTÁZAR, 2014, p. 185). Essa identificação com o animal ocorre de maneira tão intensa e incompreensível, embora de maneira racional, que o próprio protagonista, quando descreve o bicho, utiliza algumas vezes a primeira pessoa e outras vezes antropomorfiza o réptil de maneira a mesclar, em uma só figura, humano e animal. Ele diz, por exemplo, “nosso corpo”

e diz que ele tem “unhas humanas”. Para o leitor, isso não necessariamente se configura como uma surpresa ou uma confusão entre as personagens porque o clímax – “Agora sou um axolotle.” (CORTÁZAR, 2014, p. 181) – já foi apresentado no primeiro parágrafo, então pode ser considerada normal a confusão entre os dois. Destaque-se, sobre isso, uma declaração de caráter antitético e quase paradoxal feita pelo narrador-personagem: “Não eram seres humanos, mas em nenhum animal eu tinha encontrado uma relação tão profunda comigo.” (CORTÁZAR, 2014, p. 186).

Se a análise permanecer considerando o fato de que, mesmo na descrição, há paradoxos, a epifania continua se mostrando como algo presente, pois ela é, por natureza, paradoxal, já que, para que se atinja alguma transformação particular, é necessário, à personagem que passa pela epifania, perceber que a vida posterior ao momento passa a ser diferente daquela anterior ao momento. A partir daí, o protagonista perde o controle do que acontece com ele, e sua vida passa a ser regida por aquele pequeno animal. Como já foi mencionado, não se sabe ao certo o exato motivo em que a metamorfose ocorre, mas apenas o fato de ela ocorrer aproxima a situação ao que se acredita ser a epifania: modificação da vida com base em algo considerado cotidiano. Vê-se, no entanto, o momento.

Minha cara estava encostada no vidro do aquário, meus olhos tentavam uma vez penetrar no mistério daqueles olhos de ouro sem íris e sem pupila. Eu olhava bem de perto a cara de um axolotle imóvel junto ao vidro. Sem transição, sem surpresa, vi minha cara contra o vidro, em vez do axolotle vi minha cara contra o vidro, vi-a fora do aquário, do outro lado do vidro. Então minha cara se afastou e eu compreendi. (CORTÁZAR, 2014, p. 187)

A fugacidade do momento, já que não é descrito exatamente o modo, ao mesmo tempo em que há percepção dele e uma latente lucidez do que está acontecendo, ajudam a corroborar a ideia de que o momento é epifânico. Não se sabe ao certo, porque não é dito, se havia algum problema anterior pelo qual o protagonista estava passando e gostaria de vê-lo solucionado. O fato é que ele se encanta com o animal, ao visualizá-lo, ele aceita que sua vida terá transformações a partir daquele momento, abraça a situação, a ponto de visitar constantemente o zoológico, e se entrega ao estado contemplativo, típico da epifania, com uma intensidade incomum, que o leva a sofrer o processo inexplicável de transformação.

Se for admitida a ideia de que essa metamorfose, na verdade, é apenas metafórica e que não ocorreu fisicamente, mas apenas no mundo imaginativo do protagonista, o caráter epifânico do momento ganha outras proporções. Antes de seguirmos nessa análise, saliente-se

o fato de que, tendo havido, de fato, a transformação física, não se diminui em nada o cerne epifânico do momento. Como o protagonista continua sua vida, seja em forma humana, seja em forma de animal, nota-se que há, ainda, alguma transformação, pois a contemplação do animal o fez não ser mais a mesma pessoa que era antes. Por isso, talvez, a necessidade imanente que ele tem de permanecer descrevendo minuciosamente a realidade física e “mental” do bicho, pois agora ele é um deles, e ele sente o desejo de não ser visto como mais um ser no aquário, mas quer ser reconhecido como um ser pensante, capaz, inclusive, de escrever um conto a respeito de seu processo epifânico/metamórfico. Além disso, acrescente-se o fato de que o protagonista se revela escritor, o que ocasionaria outras interpretações mais.

A prisão corporal a qual os animais estavam limitados, de acordo com o narrador, não os impediu de agir sobre o protagonista: “O senhor os come com os olhos’, me dizia rindo o guarda, que devia me achar um pouco desequilibrado. Não percebia que eram eles que me devoravam lentamente pelos olhos, num canibalismo de ouro” (CORTÁZAR, 2014, p. 186). Como eram eles os que devoravam, ao que isso indica, foram eles os responsáveis pelo processo, sendo o narrador apenas uma vítima do ocorrido. É possível interpretar, no entanto, que havia uma predisposição da parte dele para que isso ocorresse, indicando que o episódio narrado não poderia acontecer com qualquer outra pessoa.

O fato de o protagonista também ser um escritor o faz ter em si a veia artístico-literária necessária para ter uma sensibilidade maior do que a maioria das pessoas para conseguir descrevê-lo por meio das palavras de uma maneira tão original que outras pessoas jamais teriam a capacidade. Essa constatação é feita ao final do conto, quando, após a transformação ter ocorrido, não se sabe exatamente como e por quem o conto foi produzido: “E nesta solidão final, à qual ele não volta mais, eu me consolo com a ideia de que talvez vá escrever sobre nós, pensando que imagina um conto, vá escrever tudo isto sobre os axolotles.” (CORTÁZAR, 2014, p. 189). Isso não implica o fato de ele ter sofrido a epifania – com ou sem metamorfose – somente porque ele é um escritor. Como já foi apresentado, a epifania pode acontecer com qualquer pessoa, em qualquer ambiente, sob quaisquer circunstâncias. Entretanto, ter a capacidade de registrar adequadamente, por meio da escrita, as sensações tidas e alterações particulares pelas quais passou não é matéria para qualquer pessoa: é necessário algum elemento extra, o qual, acredita-se, pode haver em um literato, que já tem o trato com as palavras e sabe extrair delas e combiná-las de forma a não só se fazer entender, mas também, e principalmente, permitir que cada leitor as interprete como lhe aprouver.

Antes do fim, a esperança do narrador é que o axolotle tornado homem escreva um conto que narre o ocorrido. Seria o conto analisado justamente o que ele espera que seja escrito? Seguindo essa linha de raciocínio, se o narrador se transformou em axolotle e este naquele, é possível pensar que tanto um como o outro podem ter escrito a estória. Como o próprio narrador admite que os axolotles têm a capacidade de pensar como os seres humanos, mas não têm a possibilidade de agir como tais, é difícil acreditar que o animal tenha, de fato, escrito o conto, o que permite interpretar a narrativa como algo que tenha sido escrito pelo homem, mas com um estado de consciência diferenciado após passar pela experiência epifânica de fitar longamente o axolotle. Ao se pensar que houve, de fato, a metamorfose e que é o próprio animal quem escreve em forma humana, a frase clímax “Agora sou um axolotle” quase perde seu sentido, pois não seria o homem em forma de axolotle quem escreve, mas sim o contrário.

Essa metaliteratura só constata o caráter plurissignificativo desse conto e permite a percepção de que existe, na verdade, uma metáfora intensa, que utiliza a metamorfose física como uma forma de explicar a metamorfose psicológica pela qual o narrador passou. Ambos os tipos de metamorfose encontram na epifania uma maneira lógica de ser interpretada e entendida, pois o que ela preconiza é, justamente, a modificação em algum aspecto na vida do personagem que por ela passa. Se no narrador de “Axolotle” essa modificação foi tão intensa e atingiu uma amplitude tão vasta a ponto de fazê-lo sofrer inclusive uma metamorfose física, não há como ter certeza, visto que seria necessária uma análise no âmbito fantástico do ocorrido. Entretanto, independentemente da transformação física ter ocorrido ou não, a mudança psicológica de fato se operou. É justamente a essa mudança na psique que o narrador de “Olhar”, conto de Rubem Fonseca, vai se referir em sua narrativa, numa intertextualidade clara entre os dois contos.

4.2 “Olhar”

“Olhar”, de Rubem Fonseca, foi publicado no livro *Romance Negro e Outras Histórias* (1992). Fonseca tem uma forma peculiar de visualizar a contemporaneidade, e suas narrativas geralmente apresentam-na com uma crueza similar ao que fazia o Naturalismo. Não é incomum ler trechos de suas obras com crimes, falhas de caráter, palavrões, sexo, entre

outros aspectos raros de se ver na Literatura considerada mais clássica. Entretanto, o autor apresenta esses elementos de maneira bastante sensível, pois a realidade é retratada, sim, mas com a utilização de uma linguagem delicada e trabalhada, com literariedade pulsante e latente, impossível de passar despercebida pelos olhos do teórico que se dedica a analisá-la.

“Olhar” não é diferente. Embora com menos intensidade, se comparada a outros escritos de Fonseca, essa narrativa contém algumas dessas características típicas desse autor mineiro. Nesse conto, o protagonista encanta-se, inicialmente, com o olhar inteligente e meigo de uma truta. O desenrolar da narrativa revela que ele só conseguirá comer aquelas trutas que ele encarar vivas antes de serem preparadas. Antes do fim, ainda há uma revelação maior quando ele mata, prepara e come um coelho após trocar vários olhares com o bicho. Com esse breve resumo, é quase impossível perceber o caráter epifânico contido na narrativa. Para compreender melhor, é necessária uma leitura e uma análise minuciosa do conto.

O título é interpretativo já pela possibilidade de entendê-lo como substantivo ou como verbo. Um dos cinco sentidos humanos revela-se como a ação principal do conto. Seu protagonista percebe a intensidade desse ato ao se deparar com uma modificação em sua vida com base nessa ação tão corriqueira para muitos, assim como na pergunta que o inicia e na explicação subsequente: “Um olhar pode mudar a vida de um homem? Não falo do olhar do poeta, que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis. (FONSECA, 1992, p.61). Percebe-se que o caráter trivial que levará ao clímax da narrativa já é dito no título do conto de Fonseca e previsto nas primeiras linhas. Em dado momento, o autor traz, para dentro de sua estória, um conto de Cortázar, citado no texto pelo narrador: “Enquanto isso, mergulhava em elucubrações etológicas e literárias. Lembrava-me do conto de Cortazar em que o narrador se torna um axolotl [...]. Mas eu não queria tornar-me uma truta: eu queria comer uma truta de olhar inteligente.” (FONSECA, 1992, p.67). No contexto em que é apresentada, essa citação parece revelar-se como uma necessidade de entender o que está ocorrendo com o próprio narrador, e as consequências que viriam a seguir, além de permitir pensar sobre a incompletude que o ser humano moderno sente, algo que, talvez, justifique a busca por tentar se entender pela visão do outro.

Essa busca pela completude pode ser de várias maneiras: ingerindo, intertextualizando, citando ou mesmo só olhando. Borsato *et al* (s.d., p. 8) falam da antropofagia presente em “Olhar” e, a respeito da figura do outro, apresentam a seguinte formulação: “O prazer de

devorar o outro oferece-lhe júbilo e irracionalidade”. Independente de que tipo de outro se está falando, o narrador-personagem do conto experimenta tanto o júbilo de finalmente ter encontrado prazer na arte-fome, como a irracionalidade da concepção de escrita, evidenciada no poema escrito em meio ao devaneio, os quais ainda serão analisados com mais detalhes neste trabalho.

A truta e o coelho vivos e os dois escritores citados mostram-se como “outros” buscados por sua fome insaciável de... De quê? Arte? Alimento? Olhar? Vida? Talvez de tudo isso ou mesmo de nenhum desses. A ingestão, entretanto, é feita, pelo menos inicialmente, com os olhos. Antes do narrador-personagem de “Olhar” ingerir literalmente a truta e/ou o coelho, o contato visual ajuda no processo de assimilação.

No conto “Olhar”, Rubem Fonseca cita dois outros textos de autores representativos (um deles já foi mencionado) que dão uma pista de onde ele poderia ter bebido (ou comido) influência para elaborar seu texto? “Axolotle”, de Julio Cortázar, e “Meu tio, o Iauretê”, de Guimarães Rosa. No trecho, a personagem tem comido a truta de olhar inteligente há pouco e não cita diretamente os nomes desses contos, mas se lembra deles como uma leitura distante: “Enquanto isso, mergulhava em elucubrações etológicas e literárias. Lembrava-me do conto de Cortazar em que o narrador se torna um axolotl, e no conto de Guimarães Rosa, em que ele se transforma numa onça (FONSECA, 1992, p.67). O conto “Axolotle” já foi analisado e será alvo de comparações em momento adequado deste trabalho; neste momento, cabe inserir uma breve explanação a respeito do outro conto citado.

Publicado no livro *Estas estórias*, o conto “Meu tio, o Iauretê” traz uma maneira ímpar de linguagem que só o próprio Guimarães Rosa poderia alcançar. Talvez não tão similar a *Grande sertão: veredas*, como possa parecer numa primeira leitura, o conto mostra apenas a fala de um dos personagens, que narra parte da história de sua vida ao sobrinho. A voz do sobrinho aparece diluída na do tio. Uma relação no mínimo incomum com a onça Maria-Maria, em que os olhos aparecem como parte essencial, Iauretê transforma-se num homem-onça; um bugre-fera que é mais bicho do que gente.

Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria;;;” Eh, ea rosneou e gostou, tornou a esfregar-se em mim, mão-miã. [...] Vi aquele olho verde, olhos dela, de luz também redondados, parece que vão cais. (ROSA, 2001, p. 208)

A citação do conto de Rosa parece acontecer por duas razões: i) a relação íntima do homem com o animal; e ii) a modificação ocorrida por meio do olhar. Se for levado em consideração o fato de que esse texto e o texto de Cortázar são citados em um momento do texto em que o protagonista está buscando entender o que ocorreu com ele após ingerir a truta que encarou antes de comer, pode-se interpretar essa necessidade de citá-los como uma possível relação intertextual, a qual ocorre tanto no nível literário, pois o personagem é também autor e é ele quem cita os contos, quanto no nível teórico, pois Fonseca insere esses outros autores em seu texto, permitindo a interpretação intertextual entre eles. “Meu tio, o Lauretê” é um conto que suscita muitas dúvidas quando ele é interpretado e mantém uma aura de incompletude ao final, mas que pode manter íntimas relações com “Olhar”, não só por ser citado, mas também, e principalmente, por se aproximarem temática e estruturalmente.

Ponto comum nos dois contos citados com o conto analisado é o fato de serem narrados pelo próprio personagem que vive a sensação ocular, como se ele, e apenas ele, conseguisse descrever a forma como essa manifestação visual poderia ocorrer. Entretanto, o próprio narrador de “Olhar” mostra o que esses textos têm de diferente entre si: “[...] eu não queria tornar-me uma truta: eu queria comer uma truta de olhar inteligente.” (FONSECA, 1992, p. 67). O narrador de “Olhar” é “um escritor que os professores de letras, numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico” (FONSECA, 1992, p. 61). Para escrever, ele segue um ritual no mínimo peculiar:

quando vou escrever, primeiro preparo a mesa. É uma coisa muito simples – um maço de folhas de papel artesanal de linho puro especial fabricado “en los talleres de Segundo Santos en Cuenca”, que recebo regularmente da Espanha (só sei escrever nele, “los papeles contienen mezclas de lanas teñidas a mano, esparto, hierbas, helechos y otros elementos naturales”) e uma caneta antiga, daquelas que têm um depósito transparente de tinta. Mais nada. (FONSECA, 1992, p. 62)

Menos por seu caráter clássico e mais por suas características, o narrador do conto revela-se um personagem ritualístico, metódico e pouco afeito a mudanças. Ele deixa claro que tem um ritual a ser seguido quando escreve, e permite deduzir que esse caráter sistemático deve ser perene em outras áreas de sua vida. Essas outras áreas devem ter um nível de organização que o deixaria abalado caso fossem modificadas, assim como ele não muda o jeito de escrever. A resistência à modernidade revela-se ao criticar claramente a ação de determinados escritores contemporâneos que escrevem suas obras em computadores. O xingamento não é velado, muito pelo contrário; ele afirma: “Acho graça quando ouço falar em

idiotas que escrevem em microcomputadores.” (FONSECA, 1992, p. 62). Além disso, ele se apega a um arcaísmo no ato de escrever, por meio de seus utensílios antigos, raros e, possivelmente, caros como provável justificativa para a qualidade de seus textos, julgamento feito de acordo com os estudos sobre eles, atitude esta que transforma a escrita e o ritual no qual ele a envolve em algo como que sagrado, similar a um culto em devoção a alguma entidade: talvez a própria arte.

Esse apego ao passado, somado à aversão ao que é novo e à ordenança das atitudes e objetos indispensáveis antes do ato de escrita só revelam o quanto a experiência epifânica, que ele terá no decorrer do conto, ocasionará uma ruptura ainda mais intensa do que provocaria se ele fosse um homem mais aberto a maleabilidades diárias. A epifania que será apresentada transformará essa rigidez de ações em algo ainda mais expansivo justamente porque se revelará como algo beirando a necessidade. Pode-se interpretar, portanto, que esse personagem tem necessidade de alterações em sua vida que o aproximem mais à sua humanidade interior, a qual foi suprimida em benefício de um ser metódico que precisa escrever.

Ressalte-se também o fato de que a rotina desse autor é descrita brevemente. Não se sabe nada a respeito do seu passado, tampouco sobre outras relações que ele tenha que não seja com sua empregada e com o seu médico. O caráter resumido do gênero conto talvez não permitisse que houvesse uma descrição mais detalhada, mas é justamente isso que permite a análise ser focada exatamente no recorte temporal da vida dele que revelará a transformação pela qual passará. Obviamente, para se perceber adequadamente essa transformação é que esses momentos iniciais do conto são dedicados a mostrar como essa vida regrada do protagonista pode ser encarada, de certa forma, como algo monótono e trivial – trivialidade que poderá ser útil no momento epifânico.

Numa tarde, durante um delírio causado provavelmente pela ausência de alimento, escreve um poema um tanto estranho. Diversos termos técnicos de bactérias são misturados a termos chulos, como é possível ver na transcrição a seguir.

OS TRABALHADORES DA MORTE (Para Mégnin e H. Gomes)

Joyce, James se emocionava com a marca marrom
de cocô na calcinha
(nem tão calcinha assim, naquele tempo)
da mulher amada.

Agora a mulher morreu
(a dele, a sua e a minha)
e aquela mancha marrom de bactérias
começa a tomar conta do corpo inteiro.
Elas atacam em turnos:
muca, muscina e califora, belos nomes,
dão início ao trabalho de destruição;
lucilia, sarcófaga e onésia
fabricam os odores da putrefação;
dermestestes (afinal um nome masculino)
cria a acidez da pré-fermentação;
fiofila, antomia e necróbia fazem
a transformação caseínica dos albuminóides;
tireófiro, lonchea, ofira, necroforus e saprinus
são a quinta invasão, dedicada à fermentação;
urópode, tiroglifos, glicífagos, tracinotos e serratos
consagram-se à dissecação;
anglossa, tineola, tirea, atageno, antreno
roem o ligamento e o tendão,
afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
de homem, gato e cão.
Não há quem resista a esse exército
contido num cagalhão. (FONSECA, 1992, p. 63-64).

A citação de autores clássicos chama a atenção também, especialmente o primeiro a ser citado o qual, como já foi visto neste trabalho, é considerado um dos precursores da epifania na Literatura. Em consulta à personagem Dr. Goldblum, seu médico e amigo, ele se envergonha do que escreveu e se arrepende de ter permitido o amigo ler. Goldblum compara sua escrita à de Augusto dos Anjos e até sugere alterações para retirar as palavras de baixo calão.

Goldblum sugeriu um final “menos grosseiro” para o poema. Assim:

*afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
de homem, cão e jumento.
Não há quem resista a esse exército
contido num excremento.* (FONSECA, 1992, p. 64).

Em uma aparente aversão ao trabalho de arte para valorizar a inspiração, o autor do poema prefere deixá-lo como está, permitindo ao texto permanecer como seu delírio lhetar. Quando se compara o método tradicionalíssimo utilizado pelo protagonista para escrever suas obras, apresentado no início do conto, à forma como ele escreveu esse poema, a saber, utilizando a inspiração, pode-se perceber que já existe no interior dele uma centelha de mudança que ocorrerá em breve. Existe também o incômodo por parte dele a essa forma diferente da usual de se escrever. A inspiração, em contraste ao trabalho de arte, não lhe

parece adequada para o seu estilo de escrita, já que ele a renuncia, como se pode ver em seu ritual de escrita. Entretanto, ao mesmo tempo, há uma abertura para aceitar essa nova forma, pois ele se nega a reescrever o texto da forma como seu amigo sugeriu.

A realidade na qual o narrador vivia, cercada de métodos e sistemas, dá lugar a uma arte mais instintiva, a qual está presente, em algum nível, dentro dele, considerando que, como escritor, ele consegue liberá-la em forma de poesia. O choque que ele tem ao perceber que sua maneira, por assim dizer, clássica de escrever foi deturpada pela inspiração o incomoda, mas não a ponto de voltar à sua realidade e reescrever o texto. A arte, nesse caso, parece vencer a luta com a realidade que se revelou quando o protagonista voltou a si após o delírio. Essa arte o circunda a todo o momento, já que ele faz questão de mantê-la sempre por perto, não só pelo fato de ele ser considerado um literato, mas também pelas músicas clássicas sempre presentes em sua vida, seja escrevendo ou não. Outra razão que explica a permanente presença da arte em sua vida é o fato de ele aceitar a frase de Goldblum para ele: “Arte é fome” (FONSECA, 1992, p. 65). Como ele está constantemente com fome, ele está invariavelmente com a arte em si.

Outro choque que também é entre realidade e arte se configura no fato de que essa arte inspirada, em detrimento da arte pensada e planejada, se revelou por causa da crise de inanição que ele sofreu, ou seja, a fome o levou a ter produzido um poema inspirado, e não trabalhado. Assim, percebe-se que algo estritamente físico (a necessidade de comer) se sobrepôs a algo essencialmente sublime (a necessidade da arte), mas que proporcionou a realização desse sublime, visto que, mesmo em delírio físico, a arte surgiu. A luta entre corpo (fome) e alma (arte) teve como vencedor ambos: a fome venceu, pois houve a crise de inanição; a arte venceu, pois houve a materialização de um texto literário. A inspiração, metamorfoseada em crise de inanição, fizera o narrador delirar e escrever; por causa do delírio, ele foi ao médico; o médico o levava a um restaurante; e, no restaurante, ele entrou em contato visual com os olhos da truta. Tomando as duas pontas como elos intimamente intrincados, percebe-se que, por causa da inspiração, ele encontrou o olhar que mudou sua vida.

Após olhar e comer a truta, o narrador não consegue mais comer o suflê de espinafre feito pela empregada Talita e mais: ele não consegue voltar a escrever: “A partir de então, enquanto ouvia música, durante o dia, minha mente não mais vagava em nebulosas divagações poéticas: pensava no que iria comer à noite.” (FONSECA, 1992, p. 68); Ele

parece abandonar a literatura. O ato de olhar para a truta o fizera esquecer sua arte. O olhar, todavia, é fundamental. Sem olhar, ele não poderia desfrutar novamente do prazer que é a arte. A decisão se torna paradoxal: se olhar, perderá a inspiração; se não olhar, perderá a arte. Antes de comer a truta, ele estava preocupado com o que Goldblum pensaria a respeito de seu poema. Depois de comê-la, ele nem o procura mais, pois sabe que Goldblum já lhe oferecera o que mais precisava e agora estava livre para gozar os prazeres e deleites da arte-fome.

A modificação nas atitudes do protagonista assume uma amplitude ainda maior no momento em que se descreve a preparação do coelho. Em dado momento da narrativa, ingerir trutas depois de encará-las parece não ser mais suficiente para o protagonista, por isso ele começa a procurar outros animais que possa saborear depois de fitá-los por um tempo. É assim que ele começa a comer também lagostas e lagostins. Em uma dessas ocasiões, interpela um garçom sobre outros animais que poderia olhar antes de comer, chegando a perguntar por cabritos e até girafas. Depois de experimentar um coelho que só pôde encarar depois de morto, ele decide comprar um para que pudesse encará-lo ainda vivo e, em seguida, prepará-lo para comê-lo. O prazer que sente ao encarar o coelho antes de prepará-lo é intenso como ele mesmo afirma.

“Obrigado, obrigado por esse olhar espontâneo e cândido”, eu disse, sempre segurando o coelho pelas orelhas. Coloquei os rostos, o meu e o do animal, frente a frente, muito próximos. Li o olhar dele, um olhar de obscura curiosidade, de leve interesse, como se o que fosse acontecer não lhe importasse. Não era, pois, um olhar inquisitivo, de sondagem. (FONSECA, 1992, p. 71).

Ao descrever os antecedentes do ritual e o modo como prepara o coelho, a parte metódica do narrador, esclarecida quando falava do seu modo de escrever, volta à tona. Na verdade, é como se ela nunca tivesse ido por completo. A descrição criteriosa que ele faz revela que existem ainda algumas características imutáveis ou que estão em processo paulatino de modificação. Esse processo funcionou por um tempo apenas ao encarar e comer trutas, mas parece ter se mostrado insuficiente, o que o forçou a experimentar outros animais e chegar ao ponto de, ele mesmo, preparar um coelho. O fato é que ele não pode mais se desvencilhar do inexplicável prazer que sente ao fitar os olhos de um animal antes de ingeri-lo. A necessidade de o corpo comer liga-se à necessidade da sua alma encarar e buscar enxergar nos olhos dos animais algo intangível que ele mesmo não consegue explicar. O prazer que ele sente em matar o coelho é descrito com uma intensidade de detalhes que se

assemelham ao detalhamento com que ele falava do ritual de escrever. Essas duas ações, complementares entre si, ao se analisar o conjunto do conto, abrem e fecham a narrativa, ligando seus dois polos, de maneira semelhante à que o narrador consegue unir corpo e alma, numa saciedade dupla e integrante uma da outra.

A precisão e a exatidão de suas palavras, seja em seu texto literário, seja no ato de matar o coelho, ratificam a ideia de que ele, de fato, é um homem metódico, mas que se permite modificar e entender que há mais do que realidade crua para ser vivida. Existe também uma parte artística que necessita da sua inspiração para se apresentar no mundo real, e isso só ocorrerá se ele conseguir atingir o nível de abstração possível para ele somente por meio do olhar dos animais.

O final enigmático e sugestivo do conto revela de maneira ainda mais contundente uma mudança inevitável. Mirando-se no espelho, ele parece finalmente encontrar o “outro” há tanto procurado. Entretanto, talvez ao encarar-se no espelho, a procura não tenha terminado. Ele pode ter encontrado outro “outro” fundamental à sua busca, assim como os anteriores também haviam sido. “O reconhecimento da alteridade no espelho nos oferece a leitura do encontro com o seu próprio outro”: é assim que Borsato *et al* define “O olhar. O olhar.” (FONSECA, 1992, p. 73) do fim do conto. Esse olhar no espelho parece revelar uma duplicação, com essa capacidade de auto-observação do protagonista, projetando em seu reflexo algo que já pertence a ele e que parece querer preservar, embora se saiba que, nesse conto, a troca de olhares pode ocasionar iminente ingestão. A partir do momento em que ele se vê no espelho, seu duplo se torna ele mesmo, ou seja, as possibilidades de mudança pela identificação parecem se limitar por se tratar dele próprio. A partir daí, não se sabe o que ocorre, pois o conto encerra, mas é possível acreditar haver como que uma luta contra seu eu, ao mesmo tempo em que haveria uma busca pela unicidade consigo.

O olhar trocado com a truta no primeiro momento é, no mínimo, encantador, como descrito pelo próprio protagonista: “Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado.” (FONSECA, 1992, p. 66). Esse encantamento se revelará como algo mais intenso do que simplesmente a surpresa inicial de ter de comer um animal que pouco antes estava vivo e que o encarara, pois houve uma transformação no modo de ser do narrador, ainda que naquele momento nem ele mesmo tenha percebido. Se antes ele tinha dificuldade de comer, a partir do momento em que ele conseguiu ingerir o peixe, ele

sentiu inclusive prazer na alimentação, embora a condição de ter de encarar o peixe vivo antes de comê-lo tenha se tornado fator crucial para ele.

Depois da segunda experiência, o narrador chega a afirmar que “Minha vida mudou depois desse dia.” (FONSECA, 1992, p. 68). A mudança é tão intensa que ele passa a sentir necessidade quase insana de encarar a truta antes de ela ser preparada, mas isso causa muito mais do que simples apetite para comer, pois há outras mudanças ocorrendo.

Lembrei-me das diferenças de sabor entre a truta que havia posto no meu prato, sem que a tivesse visto antes (e ela visto a mim), e aquelas que eu escolhia após demorada contemplação mútua. Trutas que eu selecionava após olhar e perceber tudo o que ela significava, objetiva e subjetivamente, cor, movimento, e, mais do que tudo, o furtivo e sutil olhar de resposta – sim, a truta olhava de volta, sub-repticiamente, uma coisa tímida e ao mesmo tempo matreira, astuta, que procurava estabelecer comigo uma comunhão dissimulada, secreta, sedutora. (FONSECA, 1992, p. 70).

A metamorfose psicológica que se opera a partir do olhar da truta, fato tão corriqueiro para frequentadores de restaurantes com aquários, denota uma experiência que pode ser interpretada como epifânica justamente porque algo cotidiano foi elevado a um caráter modificador de atitudes por parte do protagonista. O fato de ele ser “um escritor que os professores de letras, numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico” (FONSECA, 1992, p. 61) talvez reitere o fato de ele ser sensível o suficiente para conseguir perceber que há algo de diferente ocorrendo com ele e, além disso, pode conseguir descrever essas sensações epifânicas de maneira a se fazer entender, ou seja, de forma artística.

4.3 “Amor”

Em 1960, Clarice Lispector publicou o livro de contos *Laços de família*. Embora cada uma das histórias seja independente das outras, existe entre elas ao menos um elemento em comum, já que, de uma forma ou de outra, sempre há alguma figura familiar envolvida na trama, fazendo com que as personagens, especialmente protagonistas, tenham algum conflito a ser resolvido, mesmo que nem sempre o seja.

Outro elemento comum aos contos é a figura feminina apresentada de maneira forte e central, algo importante a ser feito na época em que o livro foi lançado, quando as mulheres estavam adquirindo cada vez mais espaço na sociedade, o que pode ser entendido, inclusive,

como uma projeção da própria figura da autora. É possível enxergar isso como o modo de Clarice instigar em seus leitores uma visão mais aberta a respeito da mulher.

A interpretação do título do conto é um exercício à parte. Independente do tipo de amor que se pense, não está dito claramente como se deve entender o título. Isso acaba se tornando como uma boa experiência de leitura, pois cabe ao leitor interpretar de que maneira ele opta por enxergar esse amor que, longe de ser ao estilo do Romantismo, encontra na escritura de Clarice, em pleno século XX, uma maneira única e multifacetada desse sentimento. Ao se ler o título “Amor”, antes da leitura do conto, não há claramente nenhuma predição do teor da narrativa; após a leitura do conto, o título pode adquirir uma gama de interpretações, inclusive a que o liga indiretamente ao momento epifânico que Ana, a protagonista, vivencia. Não se pode dizer que a protagonista não ama, pois a vida que tem com a família aparenta ser bastante amorosa, de acordo com a descrição, apesar de isso não ficar explícito no texto. Da mesma forma, não se pode dizer que ela não é amada, inclusive pelas manifestações de afeto de um de seus filhos e do seu marido. A presença de outros parentes no jantar que ela prepara também parece revelar um amor familiar.

Dos treze contos do livro, doze, incluindo “Amor” (o segundo conto) são narrados em terceira pessoa. O conto “Amor” narra um dia específico na vida de Ana, uma mulher suburbana, mãe em tempo integral. Tudo no texto gira em torno de Ana, a única que é nominada e em quem a narrativa foca. Seu nome vem do original em hebraico Hannah, mais tarde do latim Anna e significa “cheia de graça”. Diferentemente do que se imaginaria em razão do significado do nome, pelo que é descrito de sua vida antes do dia em questão, a Ana do conto é sem graça e cotidiana; o tipo de pessoa que passa despercebida e desapercibida no meio da multidão, sem ter nem gerar qualquer questionamento a respeito de si, dos outros e da vida. Por ser um nome pequeno, simples, comum, popular e a apenas um fonema de distância de “anã”, pode-se perceber por ele o quanto ela é trivial, até o dia narrado. Talvez justamente por essa gritante contradição entre o que se espera, em virtude do significado do nome, e o que Ana realmente é até o dia apresentado é que a narrativa torna-se mais intrigante à análise e o ocorrido com ela se revela mais impactante para sua vida.

O dia descrito está seguindo a rotina usual: após os afazeres domésticos habituais, Ana deixa a casa para fazer compras, pois, nesse dia, os irmãos dela iriam jantar em sua casa, por isso precisara comprar mais suprimentos do que o usual. No bonde, de volta para casa com a sacola de tricô que fizera, Ana viu, na calçada, um homem cego mascarando chicletes. Essa visão,

por quaisquer que sejam os motivos – a serem analisados a seguir –, despertou em Ana um sentimento não usual, “Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível” (LISPECTOR, 1956, p. 28). O susto foi tão grande que ela gritou, fazendo com que o condutor parasse o bonde e com que ela derrubasse o embrulho, quebrando os ovos.

A cena não dura mais do que alguns segundos, mas foi suficiente para que todos no veículo passassem a observar a mulher. Ela, por sua vez, estava transtornada e perdeu a noção de tempo e espaço. Quando percebeu, seu ponto já havia passado e desceu assim que pôde, indo parar no Jardim Botânico. Cercada pela natureza, ela se sentou em um banco isolado, no qual continuou a pensar na cena que vira, ao mesmo tempo em que passa a refletir sobre sua própria vida. Após anoitecer, ainda em sua reflexão, ela pensa nos filhos e, como que despertando, corre para casa, não sem antes ter de chamar pelo vigia para que abra os portões do Jardim Botânico, que já estava trancado. Já em casa, ela é recepcionada por um dos filhos que a abraça. Ana, ainda atordoada, abraça tão fortemente o garoto que quase chega a machucá-lo. Em movimentos que parecem automatizados, a mulher prepara o jantar. A noite, com a família, seus irmãos, cunhadas e sobrinhos, passa como uma rotina, embora sufocante para ela. Quando o dia termina, antes de dormir, ela ainda ouve o marido derrubando algo na cozinha. Assustada corre até ele, que a abraça e acalma. O dia parece terminar, sem deixar claro se a vida de Ana será a mesma após isso.

Ao ser feita a leitura do momento exato em que Ana vê o cego mascando chicletes e as consequências psicológicas – e mesmo físicas, visto que “Ana respirava pesadamente.” (LISPECTOR, 1956, p. 29) – que isso gerou na personagem, é possível perceber que o ocorrido pode ser caracterizado como epifania, de acordo com a definição adotada anteriormente. O impacto imediato e reverberante que a protagonista do conto teve foi tão significativo a ponto de ser dito que “O que chamava de crise viera afinal” (LISPECTOR, 1956, p. 30). Seja qual for essa “crise”, Ana foi tomada de surpresas e sentimentos paradoxais e não complementares que nem ela mesma pôde entender, especialmente por causa do abalo à estrutura cotidiana e mesmo rotineira que tinha, como pode ser visto do trecho a seguir.

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

piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1956, p. 30-31).

Essa “crise” é confirmada por duas ocorrências complementares da frase “o mal estava feito”, além de, mais à frente ser dito: “Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada” (LISPECTOR, 1956, p. 37). Aquele momento causara em Ana algo inexplicavelmente ruim, mas o real motivo da surpresa ocasionada por esse acontecimento pode ser interpretada de inúmeras maneiras.

Embora um dos principais motes do conto seja apresentar o pensamento de Ana, não é ela quem o faz. Como já foi dito, o narrador é onisciente e descreve, com o máximo de detalhes, os acontecimentos ao redor de Ana, assim como os pensamentos e emoções dela. Sem exagerar na objetividade, mas sem se aprofundar na subjetividade, esse narrador deixa transparecer certa identificação com a protagonista. Suas frases curtas e espaçadas, algumas vezes sem verbo, buscam apresentar, por meio de discursos indireto e indireto livre, a tensão arfante pela qual Ana passou. “De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. (LISPECTOR, 1956, p. 32).

De acordo com Sá (1979, p. 160), “A escritura epifânica é, portanto, do domínio do narrador”. O leitor pode acompanhar a escolha de palavras e de sintaxes que o narrador clariceano recorre para poder apresentar essa epifania que, se não apresenta as consequências de longo prazo na vida de Ana, deixa clara a diferença imediata que ocasionou. O final aberto é um artifício por esse narrador, que optou por apresentar apenas um recorte da vida dessa mulher: apenas o dia em que ela teve a epifania. Pouco após o início do conto, ele apresenta um retorno ao passado dela, o qual funciona como argumentos reveladores da intensidade do momento vivido, já que ele a descreve com o máximo de provincianismo possível.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1956, p. 24).

A narração do conto é constituída de dois tempos que correm em paralelo: o primeiro é o cronológico, pelo qual é possível ver como o dia de Ana avança, desde a manhã, quando faz seus afazeres tradicionais, até a noite, quando volta para casa após sua experiência no bonde. Não se sabe ao certo quantas horas passam, principalmente no Jardim Botânico. O próprio texto diz: “Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou **muito tempo**” (LISPECTOR, 1956, p. 31, grifo nosso).

O segundo tempo é o fluxo da consciência, técnica literária que apresenta o desenvolvimento detalhado dos pensamentos das personagens, feito pelo narrador, de modo a apresentar, com o maior número de elementos, os aspectos que compõem aquilo que a personagem está sentindo e pensando. O que mais caracteriza essa técnica é a falta de linearidade, ou seja, em vez de o narrador seguir o tempo cronológico, ele segue o tempo em que as ideias da personagem se desenvolvem. É possível perceber que o fluxo de consciência de Ana não tem como ser medido, visto que muitas coisas se passam por sua mente em pouco tempo ou pouco se passa em muito tempo.

Essa técnica encontra, na epifania, um adequado sincretismo, pois a enxurrada de pensamentos e sentimentos simultâneos que ocorre na mente da personagem é melhor traduzida para o texto dessa maneira. A utilização do discurso indireto livre, anteriormente citada, também corrobora a necessidade de deixar fluida a relação entre o pensamento de Ana e o registro textual dele. Um pequeno instante antes da epifania, por exemplo, é possível ver que “Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar” (LISPECTOR, 1956, p. 27); algo que revela o quanto o tempo em sua mente não pode ser medido como o do relógio.

A estória se desenrola, basicamente, em três ambientes: o bonde, o Jardim Botânico e a casa de Ana. Quando a protagonista é apresentada, no início da narrativa, é possível vê-la interagindo com sua casa, mas fica mais claro quando, ao final, ela retorna ao lar para o jantar com a família. A casa é o ambiente que, supostamente, deveria trazer conforto e abrigo, mas, para Ana, parece ser um lugar diferente do que fora descrito no início do conto. Obviamente, percebe-se que a mudança, de fato, ocorrera na mente de Ana, e essa não identificação entre personagem e ambiente, que deveria ser familiar, demonstra o quanto ela havia mudado após a epifania. Ao retornar ao apartamento (no nono andar), ela encontra uma realidade paralela, que em pouco se assemelha à anterior, mas que pode se transformar em algo mais adequado a essa nova realidade, visto que ela domina aquele espaço.

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (LISPECTOR, 1956, p. 35).

O bonde, embora seja um veículo, é um dos cenários cruciais da narrativa. O fato de ele estar em movimento é justamente o que impede que Ana tenha qualquer reação prática sobre o cego mascando chicles, que permanece na calçada, impedindo que ela vá até ele e vice-versa. Caso ela interagisse com o homem, talvez não tivesse tido a mesma receptividade. Há, ao menos, quatro etapas pelas quais Ana passa no bonde: o movimento, o freio brusco, o retorno ao movimento e o abandono, precedido pela consciência de que perdera o ponto. Esses estágios são intercalados por descrições minuciosas do narrador a respeito do íntimo de Ana antes, durante e pouco depois do momento epifânico. É possível, inclusive, fazer um paralelo com a estrutura básica da narrativa (momento inicial, complicação, clímax e momento final).

O momento inicial seria o movimento monótono do bonde pode ser entendido como a vida de Ana até então, ou seja, sua vida constante e sem sobressaltos de realidade, com características de monotonia e sobriedade. Tudo segue nos trilhos, e a intenção dela parece ser manter as coisas dessa maneira. A situação inicial poderia ser mantida eternamente, o que faria com que sua vida se mantivesse no ritmo ininterrupto e, aparentemente, não causaria incômodo a ela. O freio brusco, consequência do grito que ela deu, seria a complicação, pois algo se modificou. Há em Ana uma rápida clarividência de que o mundo ao seu redor sofreu uma alteração, e ela não está alheia a isso, o que comprova a necessidade que ela teve de expressar o incômodo pela alteração da monotonia com o grito, ou seja, um é consequência do outro. O retorno ao movimento pode ser entendido como o clímax, pois, na mente de Ana nesse momento, está acontecendo o processo epifânico de revelação, embora as pessoas à sua volta não percebam isso. Se a narrativa gira em torno da epifania de Ana e das consequências dessa revelação, o momento imediatamente posterior é aquele em que há maior intensidade de pensamentos e emoções, configurando-se como apogeu dos sentimentos e abalos na razão. O abandono das outras pessoas pode ser visto como o retorno ao momento inicial, no qual o bonde volta a andar e, para as outras pessoas, a vida segue, mas não para a protagonista, que agora se vê diferente do modo como estava antes, embora ela mesma precise ao menos fingir

que nada a abalou, visto que ela não poderia contar com a ajuda das pessoas à sua volta naquele momento para entender o que estava acontecendo em sua mente.

O Jardim Botânico é um espaço que instiga múltiplas interpretações. Ele pode ser entendido como uma retomada da personagem com seus instintos naturais, ou seja, com sua natureza humana, trazida à realidade por meio das árvores e animais que vê e com os quais interage. Além disso, como ela fica presa lá, ele pode ser visto como uma parcela do dia que funcionaria como intermediária entre sua vida antes e depois da visão do cego mascando chicles, como uma pupa, que prende o animal antes de poder libertá-lo para uma fase de maior liberdade.

O sentimento exato que ela tem pelo cego não é apresentado; fala-se de piedade (e piedade de leão), de surpresa, de raiva; fala-se inclusive que ela sentiu que ele zombava dela, e também “Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados” (LISPECTOR, 1956, p. 37). Essa mescla de sensações também pode ser enxergada como os sentimentos complementares do próprio amor, título do conto. Relações amorosas podem ser caracterizadas como aquela em que há liberdade para se sentir outras emoções entre os envolvidos, sem que isso abale o que sentem um pelo outro. Assim, o momento epifânico de Ana pode ser visto como o instante em que pulsa dentro dela o real significado de amor, mesmo que isso seja feito como uma torrente incontrolável.

Há apenas três passagens no conto que citam a palavra “amor”, apresentadas a seguir. Na primeira ocorrência, pela voz do narrador, Ana reflete: “Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê.” (LISPECTOR, 1956, p. 37). Essa constatação é feita no Jardim Botânico, quando Ana está em seu desvario. Ela chega a essa conclusão com base apenas em suas percepções interiores, sem necessariamente ter ouvido nada dele. O porquê de ela ter concluído isso também não é dito, assim como o que seria esse “amor mais pobre”. Como ela pensara com os olhos molhados que, de alguma forma, amava o cego, talvez ela considerasse o amor que sentia por ele como uma emoção diferente do amor que outrem poderia sentir e chamar de amor.

A segunda ocorrência aparece quando, já em casa, Ana prepara o jantar para a família, mas ainda não se esqueceu da falta de piedade que vira no/pelo cego.

Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na

água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos. (LISPECTOR, 1956, p. 37-38).

Esse sentimento indefinido, aqui dito como piedade crua, é comparado a um amor ruim, novamente adjetivado, como na passagem anterior. A vida em volta incomoda Ana. Embora agindo de maneira automática, o trecho comprova a consciência com que ela agora vive. A ciência da protagonista de tudo o que ocorre ao seu redor, em casa, parece ser diferente da que ela tinha em dias anteriores.

Retirada do último parágrafo do texto, a terceira e última ocorrência da palavra “amor” parece ser uma das mais reveladoras do conto: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração.” (LISPECTOR, 1956, p. 40). O trecho pode ser interpretado como o que Ana sentiu em toda essa experiência: uma passagem pelo amor e pelo seu inferno. Muito mais do que pensar nisso como uma experiência agradável ou desagradável, é importante pensar nela como necessária ou não, sob a ótica de Ana e do que ela precisava. O cotidiano rotineiro transformou-se em uma constante sensação de percepção consciente do seu exterior e do seu interior. Diante do espelho, ela se vê “sem nenhum mundo no coração”, ou seja, como se estivesse esvaziada de qualquer coisa que, anteriormente, a detinha de ser.

É possível apresentar algumas personagens que, se não são nomeadas, têm algum destaque no conto e contribuem, direta ou indiretamente para a epifania da protagonista. O homem cego que masca chicletes é o grande responsável pela epifania de Ana. Ao que tudo indica, ele nunca ficou sabendo o que realmente fez. Sua aparição no conto se resume ao momento em que ela o vê “Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado” (LISPECTOR, 1956, p. 28), mas totalmente inconsciente do mal (ou do bem) que fizera. Pouco depois, ele se assusta com o freio brusco do bonde, e o narrador ainda diz que “O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia.” (LISPECTOR, 1956, p. 28), mas depois ele permanece apenas como uma lembrança para Ana e é dessa maneira que ele ainda é mencionado algumas outras vezes.

Dentro do bonde, algumas pessoas são apresentadas: o moleque dos jornais que ri ao entregar o volume de Ana para ela; o condutor que deu ordem de parada ao ouvir o grito de Ana antes de saber do que se tratava; ao lado de Ana, “havia uma senhora de azul, com um rosto.” (LISPECTOR, 1956, p. 30); mas, de maneira geral, Ana via no bonde que “Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam” (LISPECTOR, 1956, p. 30). Importante ressaltar que são essas as pessoas direta e imediatamente afetadas pelo momento epifânico de Ana, já que, quando ela se assusta e grita, há como uma onda reverberante ao seu redor, ocasionando o freio brusco do bonde e a atenção totalmente voltada para ela.

Há apenas uma pequena frase sobre o vigia do Jardim Botânico: “O vigia apareceu espantado de não a ter visto” (LISPECTOR, 1956, p. 34), mas é suficiente para resumir o quanto Ana fora afetada pelo ocorrido, pois passou a perceber-se invisível até para um olhar atento como o de um vigia que, provavelmente todos os dias, fechava o Jardim Botânico. Ele deveria vê-la, mas não a viu, e isso pode ser entendido como mais uma consequência direta na vida da protagonista.

O filho de Ana veio ao encontro da mãe quando ela entrou em casa. O momento é descrito, inicialmente, da seguinte maneira: “O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava.” (LISPECTOR, 1956, p. 35). O narrador assume uma voz que mais parece uma transposição da impressão de Ana a respeito do próprio filho. Após esse momento que, ao que parece, foi estranho para o garoto também, ele ainda exclama, chamando pela mãe, e corre para o quarto, assustado, e disparando para ela um olhar que foi recebido como “o pior olhar que jamais recebera” (LISPECTOR, 1956, p. 36).

Pela voz do narrador, é possível ver que Ana considera seu marido como um homem verdadeiro, em contraste à (suposta) falsa vida que tivera antes de conhecê-lo. O pouco que se sabe dele é que, naquele dia, estava cansado, com olheiras, mas, ainda que não se saiba os detalhes, percebe o medo da mulher e se assusta com ele. É ele quem, ao final do conto, conduz a mulher ao quarto, após abraçá-la, “afastando-a do perigo de viver” (LISPECTOR, 1956, p. 40).

Pouco se sabe dessas personagens que já faziam parte da vida de Ana antes do ocorrido. Portanto, é difícil traçar uma comparação a respeito das consequências que possam ter ocorrido nelas antes e depois da epifania, mas, pelo que é apresentado, percebe-se que há,

por parte da protagonista, uma diferença nas impressões que ela tem deles a partir de então. De todo modo, o conto mostra o quanto a epifania pode ocorrer com qualquer pessoa, em qualquer lugar, a qualquer hora.

4.4 Análises comparativas

4.4.1 Conto: (de)limitações

Considerando as características apontadas no primeiro capítulo deste trabalho, é possível perceber que os três textos tratam-se de contos. Em relação à extensão, cada um tem um tamanho diferente, sendo o de Cortázar o menor e o de Fonseca o maior, fato que não desqualifica nenhum deles no gênero em questão. O caráter a ser levado em consideração nesse caso é que eles conseguem manter o equilíbrio entre a extensão e o efeito revelador causado pelas temáticas desenvolvidas nos enredos, algo que, acredita-se aqui, melhor se encaixa justamente no gênero escolhido. Uma explicação sobre a brevidade do conto feita por Cortázar, em “Do conto breve e seus arredores”, aplica-se a essa ideia de extensão dos textos em estudo

Estou falando do conto contemporâneo, digamos o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios [...] me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos. (CORTÁZAR, 2013, 228)

Seguindo pelo raciocínio de que os três textos foram escritos e se passam nos tempos modernos, pode-se perceber como isso revela um caráter hodierno e, ao mesmo tempo, atemporal das obras. Os três protagonistas são pessoas do cotidiano que se descobrem após uma experiência que modifica suas vidas, ou seja, eles passam por experiências que poderiam ser vividas por qualquer pessoa, em qualquer época e em qualquer lugar. Os três parecem ser sujeitos em conflito, tipicamente modernos e que nem sempre baseiam suas reflexões em relacionamentos: o narrador de “Axolotle” não cita qualquer relação com outra pessoa; o de “Olhar” só fala sobre sua relação distante com Talita e sua amizade superficial com Goldblum; Ana, em “Amor” tem uma família considerada bem estruturada, mas resiste a ela e

à sua vida após a epifania, justamente porque começa a perceber o quanto essa estrutura bem sólida não a satisfaz: “E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 1956, p. 35). A possibilidade de identificação das personagens com o mundo real torna as obras mais verossímeis e, teoricamente, permitem a aproximação do leitor moderno com as experiências de cada um deles. Esses três protagonistas têm também em comum o fato de que, aparentemente, não se prendem aos que estão ao seu redor. Suas vidas, talvez, poderiam ser vividas, a partir da experiência, somente com seus pensamentos e sentimentos.

Os títulos com uma só palavra se revelam condizentes com o caráter curto do gênero. Obviamente, um conto não obrigatoriamente precisa ter um título com uma palavra, já que uma coisa não está necessariamente ligada à outra, mas o fato de os três autores terem escolhido apenas uma palavra que resuma os seus contos demonstra o caráter pontual e de recorte de cada um deles. Ressalte-se o fato de que “Axolotle” e “Olhar” têm títulos que apresentam bem o que será tratado no conto, enquanto “Amor” tem um título que exige uma interpretação mais apurada, como foi feita anteriormente, já que não necessariamente revela o teor da narrativa. Ainda assim, os títulos dos contos de Fonseca e Cortázar não revelam muito a respeito do enredo, considerando que é necessário voltar ao título para entendê-lo após a leitura do conto. O desafio, portanto, está no conto de Clarice que, mesmo após uma leitura e mesmo uma análise, ainda se revela como um desafio para entender a escolha. Isso, em nada, diminui a qualidade do texto, ao contrário: amplia as possibilidades interpretativas dele.

Se for levada em consideração a figura do narrador, o diferencial está no conto de Clarice, que apresenta narrador onisciente, embora, como dito anteriormente, ele opte por, às vezes, não revelar determinados detalhes da narrativa, numa atitude que poderia ser entendida como certo distanciamento, não fosse o fato de ele assumir, por vezes, a narração em discurso indireto livre, o que aproxima Ana, a protagonista, da figura do narrador. Como Ana não domina a narrativa, ela não tem controle do que será apresentado ou não, inclusive seu nome e, mesmo que não quisesse, não poderia impedir que algo fosse revelado. Além disso, ressalte-se o fato, já explanado e agora ratificado, de não haver, no conto, nenhuma outra personagem nomeada, o que centraliza ainda mais a protagonista e a coloca sob os holofotes indiscutivelmente indispensáveis ao entendimento e à interpretação do texto.

O caráter de primeira pessoa dos outros dois contos torna-os mais pessoais e, conseqüentemente, menos confiáveis, o que auxilia, inclusive, a entender a temática

desenvolvida. O egocentrismo de cada um dos dois revela-se como uma necessidade de falar o tempo inteiro de si, numa aparente obsessão, a qual não necessariamente é consciente, e se o for, elimina qualquer mediação ou mesmo distanciamento que um narrador em 3ª pessoa geraria. Válido notar é o fato de que os narradores em primeira pessoa não revelam seus nomes, algo que pode ser interpretado como uma reserva particular; como eles já estão revelando uma experiência intensa e particular demais em seus textos, apresentar seus nomes se configuraria como algo desnecessário e, quiçá, supérfluo, pois o que eles viveram e que está retratado nos contos é algo significativamente mais intenso do que qualquer nome que possa ser apresentado.

Numa leitura focada nisso, percebe-se que, em “Axolotle”, não há nenhum nome; em “Amor”, apenas o de Ana, a protagonista; e em “Olhar”, há os nomes de Talita, a empregada, e Goldblum, o médico e amigo do protagonista, embora neste conto haja citação de inúmeros artistas e de outros pacientes de Goldblum, embora estes sejam apenas citados. Mesmo considerando isso, figuras genéricas aparecem nas três histórias, por exemplo o guarda, em “Axolotle”, o condutor do bonde e o guarda do jardim botânico, em “Amor”, e um garçom e um maître, em “Olhar”. Essas figuras, se não são nomeadas, têm papel relevante no andamento da obra, seja por suas ações, seja por suas falas, e devem ser considerados inclusive como contrapontos às figuras de cada protagonista. Acrescente-se a isso o entendimento de que as personagens modernas são frutos do período e prezam pela tentativa de serem singulares em meio à massa, embora esta os faça ser considerados apenas anônimos na multidão. A personagem moderna pode ser entendida, portanto, como alguém inominado tentando ter destaque.

Ao se considerar o caráter tempo, novamente o diferencial está no texto clariceano, que consegue se desenvolver no espaço de um dia, embora haja algumas retrospectivas para entender como é a vida da protagonista. Os textos de Cortázar e de Fonseca não têm amarras temporais tão bem marcadas e não deixam claro em quantos dias se passa a narrativa. Mesmo assim, percebe-se que todos têm um recorte temporal bem marcado e limitado, pois, como será apresentada a seguir, a epifania, que está presente em todos, exige que uma parcela de tempo pequena modifique uma parcela de tempo maior e, algumas vezes, o restante da vida das personagens.

O espaço é diferenciado no texto do escritor argentino, pois se passa predominantemente no zoológico. Os textos de Clarice e de Fonseca mudam os cenários,

conforme a narrativa segue, fato que não revela nem vantagem nem desvantagem em relação ao conto de Cortázar, mas que o diferencia e singulariza nesse aspecto na análise comparativa. Cada cenário em cada conto é descrito somente até o necessário para se fazer entender o que ocorre na narrativa, de forma condizente ao caráter limitado do conto. Ressalte-se o fato de ficarem bem marcadas as cidades onde se passam os contos de Cortázar e de Clarice, este no Rio de Janeiro, e aquele em Paris. Embora não haja como saber o lugar exato onde o conto de Fonseca se passa, é possível perceber que se trata de uma cidade urbana, onde há uma variedade de restaurantes, pelos quais o protagonista passa.

As descrições físicas mal acontecem. Curiosamente, em Cortázar e em Fonseca, as descrições físicas dos animais presentes nas narrativas tomam mais tempo do que a descrição física dos respectivos protagonistas, os quais sequer são detalhados. Em Clarice, o que se descreve é mais no âmbito interpretativo da protagonista do que propriamente de forma mais objetiva pela voz do narrador. Literariamente, isso pode ser visto como uma estratégia dos autores para permitir que cada personagem seja visualizado como for conveniente ao leitor. Interpretativamente falando, essa ausência de descrição das personagens facilita ainda mais a identificação com cada personagem e com as situações que eles vivem, pois eles se revelam, e por que não dizer se tornam, como metáforas do próprio ser humano, em busca de revelações particulares, mas também de respostas que expliquem a sua condição.

Como os três textos foram escritos no século XX, a linguagem de ambos se aproxima muito da contemporânea. Raros são os termos que não fazem parte do vocabulário comum atual. Isso revela, inclusive, uma das características dos contos modernos e contemporâneos: a capacidade de aproximar a linguagem escrita à linguagem falada, algo que pode ser interpretado como o intuito de aproximar-se ainda mais da realidade do leitor, e, com ele, estabelecer uma relação de identificação. Obviamente que isso não pode ser mensurável e, mesmo que fosse possível, seria arbitrário, visto que os pontos de vista e experiências são diferenciados. Além disso, isso não diminui ou acrescenta em nada o caráter literário de cada texto. O que pode ser visto como diferencial em relação à época é o registro, em forma literária, da incompletude experimentada na modernidade, uma época em que a velocidade é valorizada em detrimento do detalhamento e da análise mais apurada dos sentimentos e pensamentos.

Caráter comum nos três contos é o fato de a narrativa se desenrolar em torno de uma só personagem. Apesar de haver outras em cada um deles, o protagonista é o fator central

sobre o qual gira a narrativa, e todos os elementos apresentados, de maneira direta ou indireta, atingem a figura de cada protagonista com uma intensidade única.

Os três podem ser vistos como pessoas inativas, ou seja, suas vidas são muito corriqueiras, triviais e sem atividades que quebrem a rotina. O protagonista de “Axolotle” é alguém sobre o qual nada se sabe, a não ser que vai ao zoológico para ficar horas olhando os animais; o protagonista de “Olhar” é um escritor que sequer consegue se alimentar e vive a ouvir músicas clássicas enquanto rejeita o suflê preparado pela empregada; Ana, a protagonista de “Amor”, é uma caricatural mãe de família em tempo integral, que não quer nada além de preparar o jantar para a família. Essa trivialidade dos três parece se revelar como fator crucial para a epifania pela qual passarão, visto que, quanto mais ordinária for a vida do personagem, maior impacto o momento epifânico terá, pois a transformação ocasionada pelo instante de revelação será mais intenso.

Esse constante marasmo em suas vidas ocasiona ainda maior impacto quando ocorre o instante epifânico, justamente porque a modificação se revela como algo tão intenso que cada um teria dificuldade de aceitar que suas vidas permanecessem as mesmas após a experiência pela qual passaram. Por certo, a delimitação nos tamanhos dos textos impede que saibamos maiores detalhes a respeito de cada um deles, mas entende-se que o pouco que é apresentado já é suficiente para perceber o quanto suas vidas até então se resumem a uma sequência de repetições vazias de significado.

O foco contínuo em cada um dos três é expandido por características já mencionadas: os narradores de “Axolotle” e de “Olhar” são os próprios protagonistas, e o narrador de “Amor” opta por falar predominantemente sobre a protagonista Ana. Isso concede ainda mais aos contos um enfoque direcionado exclusivamente aos três que vivenciam o momento epifânico, distanciando-os (os protagonistas e os contos) de quaisquer narrativas secundárias, que poderiam retirar deles a luz necessária para que seja descrita adequadamente a epifania e, ao mesmo tempo, transformar o conto em outro gênero, como uma novela ou mesmo um romance.

O fluxo de consciência também está presente nos três textos, cada um da sua forma. O foco narrativo em primeira pessoa de “Axolotle” e de “Olhar” permitem aos narradores-protagonistas detalharem, eles mesmos, o que se passa em suas consciências, ao mesmo tempo em que buscam descrever o que ocorre ao seu redor e/ou os objetos de suas respectivas contemplações. Em “Amor”, o fluxo de consciência se manifesta especialmente por meio do

discurso indireto livre, quando a voz do narrador mistura-se à voz da personagem – no caso aqui, de Ana – e encontra reverberações entre o que é narrado e o que é sentido, numa mescla natural e orgânica entre as duas coisas que fazem a leitura seguir de maneira bastante fluida e contínua, elevando, inclusive, as possibilidades de interpretação. Com James Wood (2008, p. 23), em seu *Como funciona a ficção*, é possível complementar essa ideia:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisa através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância.

Por ter um enfoque direcionado a determinadas pessoas e espaços, os três contos utilizam a descrição como estratégia narrativa. Já foi mencionado que esse detalhamento faz com que os contos percam uma parte da ação que poderiam ter e que isso auxilia na análise das características psicológicas dos protagonistas, mas, ao mesmo tempo, isso permite fazer, novamente, a comparação do conto com a fotografia, na qual o que está posto pode ser analisado, o que não está posto pode ser imaginado e/ou deduzido, enquanto a cena apresentada pode ser detalhada em descrição até o mais íntimo e ínfimo detalhe.

Em “Axolotle”, a descrição principal é do próprio animal-título; em “Olhar”, as descrições principais são da rotina do narrador, do seu impacto com os olhares da truta e do coelho, assim como do processo de preparação deste; em “Amor”, a descrição é dos sentimentos e pensamentos de Ana após avistar o cego mascando chicletes. Esses detalhamentos se revelam como necessário para o entendimento aproximado da epifania, pois, como cada experiência é única, apenas com bastantes detalhes é possível registrar algo que aproxime a narrativa do que realmente aconteceu na mente e na vida de quem vivenciou.

Outra característica que permeia as três narrativas analisadas e que está intimamente ligada ao fato de haver uma protagonista apenas em cada um dos contos é a epifania que, como será demonstrado a seguir, de alguma forma, influencia o andamento da narração, principalmente porque, em cada um dos contos, representa seu clímax.

4.4.2 Olhos

Uma das bases do momento epifânico, o qual será analisado nos três contos comparativamente a seguir, é o ato de olhar na direção do elemento causador da epifania. Ao confrontar os textos analisados, percebe-se que, em comum entre eles, está o olhar como fator indispensável ao desenrolar da narrativa. Com base nesses contos, é possível deduzir que o contato visual nas três narrativas gera, em cada personagem, uma mudança, seja de ordem física ou psicológica.

Dentre os cinco órgãos dos sentidos humanos, nenhum é tão misterioso como o olhar. Na literatura brasileira, desde que Capitu, personagem do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, lançou sobre Bentinho seu famoso olhar de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada, as análises de narrativas ficaram enfeitiçadas por esse envolvimento visual, o qual já encantava Bentinho, protagonista e narrador da obra. Entretanto, muitas outras personagens da literatura têm olhares tão encantadores, se não mais, quanto o de Capitu. Outro exemplo disso, é o domínio exercido por Mila, personagem de José de Alencar, em seu romance *Diva*, sobre Augusto Amaral, seu par romântico, justamente por conta de seus olhos. Falando no autor cearense, a professora Regina Lúcia Pontieri (1988, p. 14) defende que “*Senhora* talvez seja o romance onde Alencar trabalha o tema da concupiscência do olhar de forma mais sistemática”.

Como se pode comprovar, os olhos, na Literatura, exercem um poder de sedução não somente nas personagens a quem são endereçados, mas também em leitores ávidos por tentarem desvendar os mistérios e fascínios que essas pequenas “janelas da alma”, como dito no senso comum, podem provocar, atizar, elucidar ou enganar. Se os olhos da (s) personagem (ns) destacam-se como foco da narração, vale a pena deter-se e tentar decifrá-los. Por conta do espaço limitado para a descrição que o conto permite, muitas vezes, em vez de dizer, o gênero sugere, gerando enigmas em meio aos intrincados jogos de palavras. Sendo o olhar um ato sugestivo, há então sugestão sobre sugestão, as reticências do gênero ligadas às do olhar, gerando enigmas a serem, se não decifrados, ao menos analisados.

Em “Axolotle”, o animal exerce sobre o narrador uma sedução que nem ele mesmo consegue explicar. Como já foi afirmado, por mais de uma vez ao longo da narrativa, ele chega a afirmar que os olhos sem pálpebras do animal são de ouro, numa clara alusão à coloração, mas também ao valor e ao preciosismo que ele concedia ao animal durante seu

processo metamórfico-epifânico. Ele não hesita em afirmar: “Seus olhos, sobretudo, me deixavam obcecado. [...] Os olhos dos axolotles me falavam da presença de uma vida diferente, de outra maneira de olhar.” (CORTÁZAR, 2014, p. 184). Se o narrador permite a si mesmo admitir que consegue perceber uma forma diferenciada no olhar desse pequeno animal, é possível interpretar que ele está se lançando a um processo de interiorização que facilitará o de transformação. Quando se faz a comparação com o clímax da obra dito no primeiro parágrafo – “Agora sou um axolotle” (CORTÁZAR, 2014, p. 181), pode-se interpretar que, na verdade, essa interiorização é dentro dele mesmo, numa constante tentativa de encontrar em si o mesmo valor e preciosidade que ele via nos olhos de ouro do animal.

Em outro momento do conto, o guarda do zoológico chega a afirmar para o narrador “O senhor os come com os olhos” (CORTÁZAR, 2014, p. 186). Como o próprio narrador afirma que o que ocorria de fato era o contrário, o animal era quem o devorava, ainda que metaforicamente, demonstra-se o quanto o processo era mútuo e recíproco. Essa descrição minuciosa coaduna com a pouca ação ao longo do conto e com o encantamento provocado pela troca de olhares entre humano e animal, numa atividade lenta e gradual de fascínio que desemboca na metamorfose. Cabe citar aqui o momento em que, pela primeira vez, o narrador destrincha o olhar dos axolotles.

E então descobri os seus olhos, sua cara. Um rosto inexpressivo, sem outro traço além dos olhos, dois orifícios que eram como cabeça de alfinete, inteiramente de um ouro transparente, carentes de vida mas olhando, deixando-se penetrar pelo meu olhar que parecia passar através do ponto áureo e se perder num diáfano mistério interior. Um finíssimo halo negro rodeava o olho e o inscrevia na carne rosa, na pedra rosa da cabeça vagamente triangular mas com lados curvos e irregulares, que lhe davam uma completa semelhança com uma estatueta corroída pelo tempo. (CORTÁZAR, 2014, p. 183)

Já em “Olhar”, o narrador não se contenta em apenas encarar a truta, já que, como ele afirma, “eu não queria tornar-me uma truta: eu queria comer uma truta de olhar inteligente.” (FONSECA, 1992, p.67). O olhar inteligente (cândido, franco e meigo, como é dito em outros trechos) da truta também se revela como encantado e encantador para o protagonista, visto que ele não consegue desvencilhar-se dele no primeiro instante, e só se satisfaz física e emocionalmente quando consegue, enfim, ingerir a truta que encarara momentos antes. Até então, o protagonista se descrevia e se considerava alguém autônomo, que vivia por suas próprias conquistas literárias, bebendo da fama que seus textos concederam. A partir do momento em que ele encara a truta, revela-se como um dependente da troca de olhares para

que pudesse se sustentar, não só física, mas também emocionalmente. Pode-se considerar, portanto que o conflito entre o caráter autônomo de até então e a provável consciência da dependência da truta e de seu olhar como um dos desencadeadores da epifania, ainda que inconsciente a ele.

De volta à análise do título da obra, percebe-se que o destaque dado a esse sentido é pelo gravitacional no conto, não só pelo destaque dado ao nomear a narrativa, mas também, e principalmente, porque a temática gira, justamente em torno disso. Seja a truta, as lagostas, os lagostins ou o coelho (de olhar evasivo), o protagonista admite que os olhos são fundamentais para sua necessidade imediata de analisar o que vai comer antes de fazê-lo.

Curiosamente, em vários momentos, ele escuta música, o que ratifica sua erudição, já que ele ouve música clássica, mas também parece apresentar uma ligação que se mostra necessária para ele entre o sentido da visão, do paladar e da audição. Essa interseção entre os sentidos parece revelar que não há, a rigor, uma separação entre eles. Se for admitida a ideia de que há, além disso, um sexto sentido, como algo mais intangível e que, no caso desse conto, tenha se revelado no momento da epifania, corpo e alma se intersectam em um instante de prazer físico e revelação espiritual, por falta de termo mais adequado. Os olhos da truta e a ação de olhar para eles permitem ao narrador encontrar prazer e satisfação para seu corpo, ao conseguir, finalmente, se alimentar e degustar o prato, ao mesmo tempo em que sua alma atinge um estado de torpor ocasionado pelo momento epifânico experimentado.

Ao final do conto, o protagonista reflete a respeito do olhar dos próprios seres humanos: “E o olhar dos seres humanos? Hum... aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior. Talvez uma jacuzzi, das grandes, com jatos estimulantes.” (FONSECA, 1992, p. 72). Com esse pensamento e com a percepção da necessidade de adquirir uma banheira maior, pois foi lá o local em que ele preparou o coelho, fica subentendido (já que não é dito claramente) que ele poderia estar pensando em fazer o mesmo com uma pessoa: olhar e depois matar para comer. Interpretativamente falando, pode-se pensar que, na verdade, o que ele necessita é encontrar o estado de elevação epifânica que percebeu ao encarar a truta em uma pessoa, com a qual pudesse desenvolver uma relação mais íntima e que o conduzisse a um estado de satisfação física e emocional, tal qual a truta o fez, embora se perceba que essa satisfação seria diferente, pois o que ele teria com outro ser humano não necessariamente seria a mesma coisa que ele teve com o peixe.

No momento imediatamente posterior, nas últimas palavras do conto, ele encontra seu próprio olhar no espelho e, por mais que seja seu próprio reflexo, ele o descreve como “uma coisa afinal irrefletida” (FONSECA, 1992, p. 73). Olhar e ser olhado parece algo necessário, principalmente quando se pensa a respeito da dupla significação do verbo “refletir”, o qual, nesse ponto da narrativa, encontra em ambos a possibilidade de ser entendido.

Destaque-se ainda a forma como o conto se encerra: “O olhar. O olhar” (FONSECA, 1992, p.73). A repetição pausada permite a interpretação de uma sensação de planejamento, com base no que o protagonista está vendo. Ele parece projetar em seu próprio reflexo uma ação futura que, por mais que não seja revelada, permanece sugestivamente suspensa. Por duas vezes, ele registra a expressão “o olhar”, assim como dois são os olhos do ser humano, da truta e do coelho. A utilização do artigo definido também permite interpretar que ele estava de frente àquele olhar que sempre procurou, não mais um, indefinido, no meio da multidão. Como os olhos são dele mesmo, já que estão refletidos no espelho, ele parece ter, finalmente, encontrado em si mesmo aquilo que tanto procurava, numa relação direta com o momento epifânico que ele viveu ao fitar a truta pela primeira vez. Sendo assim, pode-se perceber que a epifania continua a operar nele de maneira gradativa, mas que, sem sombra de dúvidas, teve o momento inicial com a truta como o desencadeador de tudo. A troca de olhares com a truta foi o início da epifania, e essa mesma troca de olhares continua agindo nele até o fim do conto.

Poder-se-ia afirmar que a troca de olhares também foi responsável pela epifania de Ana em “Amor”, mas é possível falar no ato de olhar partindo de um cego? Ana viu o cego mascarando chicletes, mas não foi vista por ele, pois, em sua condição, não poderia fazê-lo. Entretanto, é nítida a relação que se faz entre o instante arrebatador de Ana quando percebe a possibilidade de ver intimamente contrastada com a impossibilidade de ser vista. Os narradores de “Axolotle” e de “Olhar” veem e são vistos pelos desencadeadores de suas respectivas epifanias, mas Ana apenas vê, e não é vista da mesma forma, pois o olhar do cego é diferente do dela.

Essa diferença pode ser interpretada como algo até necessário para Ana, pois foi justamente com isso que ela notou o quanto, na verdade, ela é invisível socialmente falando. Isso pode ser constatado com base na descrição que é feita sobre ela. Sua vida medíocre e ordinária é impactada quando ela percebe que, não somente aquele cego, mas ninguém em sua vida parece vê-la como ela gostaria, e até precisaria, de ser vista. O cego, portanto, se revela como um ser necessário para que ela perceba o quanto sua vida tem sido vivida em função dos

outros, quando apenas ela olha e não é olhada, não é percebida e, conseqüentemente, não é valorizada. A inação das outras pessoas no bonde também vai ao encontro dessa constatação, visto que ela não é ajudada por ninguém no momento em que tem a epifania; na verdade, os demais parecem interpretar o grito dela como um susto. O único que ainda a ajuda a pegar um dos embrulhos é o moleque dos jornais, mas também zomba dela.

O cego teve uma reação após a epifania de Ana: ele “interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia” (LISPECTOR, 1956, p. 28). A inutilidade de sua ação contrasta com a intensidade do que causara em Ana. A figura do cego aparece na Literatura como alguém que traz grandes revelações. Veja-se, por exemplo, o sábio cego Tirésias da tragédia grega clássica *Édipo Rei*, de Sófocles e da epopeia *Odisseia*, de Homero; Tirésias revela o que acontecerá no futuro, graças ao dom dado por Zeus, segundo a mitologia, e apresenta suas sábias palavras que se revelam condutoras das ações futuras dos personagens. Assim como Tirésias, o cego do conto “Amor” ocasionou conseqüências futuras e, impedido de ver, devido à sua condição, sequer percebe o que realmente fez, não só no momento em que Ana vivenciou a epifania, mas também as conseqüências daquele momento para ela. Sua impossibilidade de ver choca-se com a visão íntima e realista que Ana tem sobre sua própria vida. Não ver mostrou-se uma vantagem, não para ele, mas para ela.

Quando se pensa que olhar, ver e reparar são ações quase indispensáveis para se experimentar uma epifania, os três contos mostram-se intimamente ligados a esse sentido, algo que revela uma interseção entre eles, mas, cada um à sua maneira, utilizam essa possibilidade para desenvolver as ações de seus protagonistas de forma condizente às necessidades de cada um. O momento epifânico nos três ocorre por conta do olhar, mas em cada um ocorre de forma peculiar e singular, como é típico da epifania e como será visto a seguir.

4.4.3 Epifanias

Ao se considerar que tudo pode gerar um momento contemplativo e reflexivo, a depender de quem vê o objeto ou a situação, entende-se que a epifania pode ocorrer em qualquer lugar, com qualquer pessoa, sob qualquer circunstância. Nesse sentido, acredita-se e defende-se aqui que registrar o que se vivenciou antes, durante e após uma epifania seria mais

fácil para um escritor, pois este teria a sensibilidade necessária para escrever com intensidade poética, a qual se aproximaria da intensidade da experiência da personagem.

Os três contos analisados apresentam epifania, cada um em um nível diferente, mas que podem ser colocadas lado a lado no intuito de se perceber nelas os pontos de aproximação e similaridade, além de se perceber também a gradação possível de ser visualizada. Considerando isso, entende-se que seria mais adequado falar de epifanias (no plural), e não de apenas um tipo de epifania.

A definição de epifania na arte, assumida neste trabalho, é a de um momento de manifestação da consciência, algo que pode ser revelado ao ser humano por meio de algo trivial e corriqueiro e que pode conduzi-lo a uma mudança de comportamento. Ao delimitar a definição a isso, percebe-se que, nos três contos analisados, a epifania ocorre, cada um à sua maneira, com os protagonistas, seguindo estas três etapas gerais básicas: visualização de algo rotineiro sob outra perspectiva; manifestação incontrolável da consciência; e mudança.

Em “Axolotle”, o narrador primeiro vê o aquário de axolotles de forma inesperada, como ele mesmo afirma: “O acaso me levou até eles numa manhã de primavera” (CORTÁZAR, 2014, p. 181). Em seguida, ele é tomado por um encantamento que não se mostraria trivial, como ele mesmo diz: “até que inesperadamente dei com os axolotles. Fiquei uma hora olhando para eles e saí de lá incapaz de fazer qualquer outra coisa.” (CORTÁZAR, 2014, p. 181). Essa incapacidade de fazer outra coisa já revela que ele já estava experimentando algo que não tinha vivenciado até então. A mudança já havia sido assinalada no parágrafo anterior: “Agora sou um axolotle.”, embora, cronologicamente, tenha acontecido depois.

Em “Olhar”, o narrador primeiro vê e é visto pela truta: “Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente.” (FONSECA, 1992, p. 66). Em seguida, surge a manifestação da consciência: “O olhar da truta deixou-me encantado.” (FONSECA, 1992, p. 66). Logo após, a mudança: “Comer aquela truta, devo admitir, foi uma experiência mais do que agradável. Eu não esperava sentir um prazer e uma alegria tão grandes, apenas por ingerir um mísero pedaço de carne de peixe.” (FONSECA, 1992, p. 67).

Em “Amor”, não é diferente. Primeiro, Ana vê o cego: “Então ela viu: o cego mascava chicles...” (LISPECTOR, 1956, p. 27). Logo depois, a manifestação da consciência: “O mal estava feito”. A seguir, a mudança: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca

era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.” (LISPECTOR, 1956, p. 30).

A ordem com que as coisas acontecem parece tecer uma trama lógica dentro das narrativas, se for tomado como ponto de vista a construção do texto. Entretanto, se for tomada a perspectiva dos personagens, o inesperado irrompe com um choque de realidade que abala as estruturas até então sólidas de suas vidas, fazendo com que cada um experimente algo que nunca havia sentido antes, fazendo também com que cada um modifique sua existência com um toque de consciência até então não revelado. A modificação é feita com tal intensidade, de maneira tão inesperada e repentina que eles sentem como se suas existências passem a fazer mais sentido para eles mesmos.

Tomando a ideia de gradação como possível de ser percebida nos três textos analisados, pode-se aplicá-la na seguinte ordem: uma epifania mais estanque, com consequências imediatas, como a que ocorre em “Amor”; uma epifania que vai se intensificando com o passar dos dias, como a que ocorre em “Olhar”; e uma epifania que se intensifica com o passar dos dias e que culmina em uma metamorfose, como a que ocorre em “Axolotle”.

Seguindo esse raciocínio e analisando o que é apresentado em cada conto, o protagonista de “Axolotle” vivenciou epifanias similares à da protagonista de “Amor”, ao ver o animal pela primeira vez, e à de “Olhar”, ao insistir em continuar olhando para o animal, até atingir a metamorfose, a qual pode ser considerada o clímax da obra. A protagonista de “Olhar” vivenciou uma epifania similar à da protagonista de “Amor”, ao ver a truta pela primeira vez, mas avançou na experiência ao procurar tê-la mais vezes, seja com outras trutas, seja com o coelho, seja com sua imagem refletida no espelho. A protagonista de “Amor” teve sua experiência apresentada apenas até o fim do dia, ou seja, sua epifania não evoluiu na gradação, mas, nem por isso, foi menos intensa.

Os finais abertos dos três contos permitem imaginar o que pode ter acontecido às protagonistas após o encerramento da narrativa. Se for considerada a ideia de gradação, é possível imaginar que as protagonistas de “Amor” e de “Olhar” podem ter evoluído em suas experiências epifânicas ao ponto de atingirem a metamorfose similar à da protagonista de “Axolotle”. Essa possibilidade interpretativa é apenas uma das que podem ser consideradas, pois imaginar que a epifania ocorre gradativamente está mais na base das hipóteses do que, propriamente, dos fatos. Além disso, não há como saber com certeza se a metamorfose é, de

fato, o último estágio possível de ser atingido após a epifania inicial, a não ser que se considere a palavra “metamorfose” como possível de ser aplicada no âmbito psicológico. Se for assim, pode-se crer que os três contos apresentam metamorfose, ainda que somente “Axolotle” o apresente de maneira física.

A discussão se a metamorfose física realmente aconteceu ou não com o protagonista de “Axolotle” já foi feita em outro momento deste trabalho. Por ora, sabe-se que algo diferente aconteceu com os três protagonistas, e isso é inegável. Além disso, voltando a falar do caráter estanque tanto do conto quanto da epifania, percebe-se que não há como saber o que aconteceu com os três após o término da narrativa. A fotografia foi tirada e não há mais nada para ver, a não ser o que fora apresentado até ali. É possível pensar, inclusive, que, com o passar dos dias, o efeito epifânico tenha diminuído, e as vidas dos três tenha voltado a ser como era antes, pois não há provas textuais de que a modificação nos três foi perene ao ponto de se manter pelo resto de suas vidas. O que se pode afirmar com certeza é que houve uma consequência a curto prazo para cada um, a qual foi descrita e apresentada justamente em um gênero textual curto, pois é o que melhor apresenta essas consequências.

Aqui, este trabalho permite elucubrar um pouco a respeito do fazer literário de cada autor dos contos estudados. Sem querer adentrar na discussão da epifania em outros gêneros, especialmente os mais longos, discussão que exigiria mais comparações que não caberiam neste trabalho, entende-se que, as narrativas estudadas aqui apresentam extensão adequada para comportar suas respectivas epifanias. Como a extensão é mais curta, os personagens acabam quando o conto encerra, e seus momentos epifânicos assumem uma grandiosidade incomparável, visto terem tido exclusiva atenção ao longo da narrativa.

Retornando à ideia de gradação epifânica, é válido notar que, no conto “Olhar”, o narrador e protagonista faz menção, justamente, às metamorfoses sofridas por outras personagens de contos famosos, embora não nomeados.

Lembrava-me do conto de Cortazar em que o narrador se torna um axolotl, e no conto de Guimarães Rosa, em que ele se transforma numa onça. Mas eu não queria tornar-me uma truta: eu queria comer uma truta de olhar inteligente. (FONSECA, 1992, p.67).

Um deles é o próprio conto “Axolotle”, analisado aqui. O segundo texto, contudo, “Meu tio, o Iauretê”, de Guimarães Rosa, não obrigatoriamente apresenta uma metamorfose; isso está mais no âmbito interpretativo do narrador de “Olhar”. A lembrança desses contos logo após a primeira epifania permite interpretar a ideia de gradação, ainda que o próprio

narrador a negligencie, talvez porque ainda não tenha, nesse momento, percebido as consequências, positivas ou negativas, que a metamorfose poderia proporcionar a ele. Ana, protagonista de “Amor”, entretanto, parece perceber, em algum nível interpretativo, as consequências negativas que a epifania, seja ela gradativa ou não, pode causar: a insistência de expressar seu mal-estar e de afirmar, pela voz do narrador, que “O mal estava feito” teoricamente comprovam essa ideia. Outras passagens também comprovam isso, como a que segue.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. (LISPECTOR, 1956, p. 30)

Outro ponto de contato entre as epifanias dos três protagonistas é a presença de animais nos contos. Ainda seguindo a ideia de gradação, percebe-se que a epifania da protagonista de “Amor” é ocasionada por um homem cego mascando chicles, mas, logo em seguida, ela se encontra em um jardim botânico, no qual vê e incomoda-se com a presença de animais; são citados um gato, um pardal, uma aranha, além da comparação com o zunido de abelhas e aves. Fato é que não há nenhuma experiência particular com qualquer desses animais, mas eles estão presentes na narrativa e, direta ou indiretamente, têm algum impacto na experiência que Ana vivenciou. Em “Olhar”, além da truta que inicia todo o processo epifânico, há também lagostas, lagostins, cabritos, girafa e o coelho que também é ingerido, assim como as trutas. O conto de Cortázar já tem como título um animal, o qual é peça central em toda a narrativa.

A figura do animal aparece nas três obras e, em pelo menos duas delas, pode ser vista como o contraponto com a racionalidade humana: a irracionalidade do animal poderia ser assemelhada à imprevisibilidade e à falta de controle que a epifania ocasiona nos personagens e que traz como consequência alguma mudança significativa na vida de cada um. Em “Axolotle”, a mudança é mais intensa e apresenta, inclusive, uma reviravolta, pois, como foi dito, ao final, a impossibilidade de dizer até que ponto homem e animal realmente são dois seres distintos é cruelmente enxergada pelo protagonista, ao mesmo tempo em que pode ser lida como um leque de interpretações.

Ao focar a análise nos elementos desencadeadores das epifanias, a saber, axolotle, truta e cego mascando chicles, percebe-se que se tratam de seres vivos, porém, no contexto de cada uma das obras, inconscientes do que fizeram aos protagonistas, pois os dois animais não têm racionalidade para perceberem isso, e o cego, em “Amor”, não pôde sequer ver o que ocorrera a poucos passos de si. Esse estado de inconsciência dos três contrasta significativamente com o estado de consciência para o qual passaram os protagonistas. A epifania cumpre, assim, o seu papel primordial, por meio de sua concepção primeira: modificou a vida de alguém com base em algo rotineiro. Esses “algos” rotineiros nos três contos não perceberam o que fizeram, mas ocasionaram mudanças grandiosas.

Cada um deles, entretanto, surge de maneira singular: os axolotles são sempre os mesmos conforme os dias iam passando e o protagonista do conto ia ao zoológico para vê-los no aquário, e a descrição feita com base em um deles permite interpretar que era sempre o mesmo, dentre os do grupo, que era observado; as trutas observadas são sempre iguais, embora deixassem de existir minutos depois, já que eram ingeridas pelo protagonista de “Olhar”, tornando-as, assim, iguais em espécie, mas diferentes em indivíduos; o cego foi apenas um e foi visualizado apenas uma vez, por alguns instantes, tornando-o ainda mais único.

Portanto, percebe-se que, para ocorrer o processo epifânico em cada um deles, há os mesmos axolotles vistos dia após dia, trutas únicas ingeridas dia após dia e um único cego visto apenas uma vez. Nesse aspecto, “Axolotle” e “Olhar” se assemelham pelo fato de os objetos epifânicos terem sido visualizados mais de uma vez; “Olhar” e “Amor” se assemelham porque o desencadeador da epifania é visto apenas uma vez; e “Amor” e “Axolotle” se assemelham por causa do caráter único do objeto, por assim dizer, que causou a comoção.

Ao se considerar que o objeto desencadeador da epifania é algo apreensível, destacável e irradiante, percebe-se que os três analisados podem ser considerados como tal, embora cada um tenha um destaque maior para cada característica: o axolotle assume um caráter mais apreensível, ao se considerar o fato de que o narrador foi tomado de maneira tão intensa por essa apreensão que chegou ao ponto de sofrer uma metamorfose; a truta é algo mais destacável, pois dentre todos os alimentos que o narrador de “Olhar” poderia ingerir e dentre todos os peixes que ele poderia ter escolhido, aquela truta “de olhar meigo e inteligente” se destacou em meio às demais; e o cego pode ser considerado mais irradiante, se

for considerado o fato de que a consequência do olhar de Ana sobre ele irradiou uma onda de energia tão intensa que, naquele momento, fez com que o bonde parasse, as pessoas se assustassem, as compras de Ana caíssem, os ovos quebrassem, sem mencionar as mudanças drásticas na percepção da protagonista sobre sua vida.

CONCLUSÃO

Ao propor analisar a epifania em contos, inevitavelmente esperou-se deste trabalho a comparação com outros gêneros, especialmente o romance, no qual há tantos exemplos de epifania. Entretanto, o intuito deste trabalho não foi, em nenhum momento, dizer que este ou aquele gênero comportaria a epifania de maneira mais adequada que quaisquer outros, mas apenas de apresentar o fato de que ela se encaixa adequadamente no conto, e este tem plenas condições de apresentá-la.

Para tanto, foi necessário, antes de qualquer coisa, apresentar a concepção de conto utilizada aqui, e foi inevitável trazer as ideias de Edgar Allan Poe, não só pela sua capacidade de produzir narrativas curtas que foram imitadas por muitos escritores e admiradas por muitos leitores, mas também pela habilidade que ele teve de conseguir apresentar uma teoria sobre seus escritos. É possível pensar, entretanto, que ele escrevera sua teoria facilmente por conta de sua prática, ainda mais quando só é necessário teorizar após a prática já ter sido feita. Seu texto “A filosofia da composição” pode ser visto como uma tentativa de sistematizar algo que não necessariamente aconteceu daquela forma. Independentemente disso, a concepção dele de que o escritor precisa fazer um planejamento antes de começar a escrever um conto, especialmente se ele quiser atingir a intencionalidade inicial com tão pouco texto, é algo a ser analisado.

Une-se a essa teoria sobre o conto as palavras de outro contista, inclusive um que foi utilizado no *corpus* deste trabalho: Julio Cortázar. O escritor argentino também produziu teoria sobre o conto e não escondeu a influência que sofreu de Poe na escrita teórica e prática. Da junção de ambos, vem a ideia defendida no início deste trabalho: conto é uma narrativa curta que causa no leitor um efeito único.

Quando se diz “narrativa curta”, a arbitrariedade da extensão entra em voga, especialmente porque a própria crítica literária, para além de Poe e Cortázar, tem clara dificuldade em delimitar o que, exatamente, seria uma narrativa curta, média ou longa. Assim, permaneceu aqui a ideia de brevidade, a qual pode ser entendida também como a possibilidade de o leitor conseguir ler todo o texto de uma vez, ainda que isso não possa ser levado tanto em consideração, visto não haver fôlego neste estudo para uma análise sob a óptica do leitor.

Massaud Moisés colabora com as ideias de caráter mais estrutural da narrativa, pois é imprescindível falar, como foi abordado, de tempo, espaço, personagens, narrador, linguagem etc. Quando se trata desse gênero na modernidade, percebe-se que existe uma tendência a modificar um pouco a rigidez com que a narrativa vinha sendo trabalhada até então. A ordem lógica da narrativa, a qual pode ser percebida no conto (situação inicial, complicação, clímax, situação final), pode até aparecer na modernidade, mas, por vezes, ela é subvertida pelas mais variadas razões, mas, sobretudo, para quebrar os parâmetros rígidos do passado, caráter singular e presente na Literatura modernista.

No Brasil, isso ocorre constantemente, mas não é só na América lusa que se pode perceber isso; eis uma das razões pelas quais foi escolhido para trabalhar aqui um escritor argentino. Como já foi dito, a escolha deste para o *corpus* também levou em consideração a sua capacidade de escrever teoria, mas o motivo mais pujante foi o fato de ele ser citado em outro conto, desta feita brasileiro. “Olhar”, de Rubem Fonseca, cita “Axolotle”, de Julio Cortázar, além de apresentar, como poucos textos, as características esperadas para o trabalho desenvolvido. Relevante tratar de epifania na Literatura brasileira e citar Clarice Lispector. Do leque de possibilidades de escolha de contos da autora que contêm epifania, escolheu-se “Amor”. A escritora consegue apresentar nesse texto o âmago da epifania em conto, por sua maneira singular de narrar e por sua incomparável habilidade com as palavras.

Entretanto, antes de partir para a análise do *corpus*, fez-se indispensável a delimitação – assim como feito com o conto – de epifania, e mostrou-se necessário iniciar pela definição dada no cristianismo para, posteriormente, encontrar em James Joyce a sua base, para entender esse fenômeno na Literatura, mas que acabou esbarrando no formalista russo Chklóvski, que consegue expandir o conceito para outras artes, embora não tenha deixado de lado a própria Literatura. Entendeu-se, portanto, que epifania é o momento súbito de revelação sobre algo da vida do personagem, ocasionado por algo considerado trivial. Esse momento revela consequências reverberadoras, mas, por seu caráter súbito, é descrito como um instante ímpar, único e absolutamente particular.

Ao unir a ideia de brevidade do conto com a ideia de instantaneidade da epifania, encontram-se personagens que conseguem ser apresentados numa parcela do texto para, logo em seguida, serem surpreendidos por algo que eles não esperavam e que os fará perceber que suas medíocres vidas poderiam ser diferentes. Por se tratar de conto, não há espaço suficiente para entender as consequências em longo prazo, algo que a epifania não necessariamente

ocasiona, mas há como perceber a reverberação em curto prazo, algo que cabe perfeitamente no breve espaço vocabular do conto. Piglia (2004, p. 112) vai ao encontro desse pensamento ao afirmar:

A epifania está baseada no caráter fechado da forma; uma nova realidade é descoberta, mas o efeito de distanciamento opera dentro do conto, não por meio dele. [...] Há um mecanismo mínimo que se esconde na textura da história e é sua margem e centro invisível.

Saliente-se a ideia de que, literariamente falando, é bem possível que um personagem sofra as consequências de uma epifania por toda a sua vida, e que essas consequências sejam descritas em qualquer outro gênero literário, mas como o intuito deste trabalho foi apresentar apenas em contos a possibilidade de se mostrar a epifania, percebeu-se que isso não só é possível, como se revela em mais de um autor, cada um com suas particularidades e cada um à sua maneira. Se a pesquisa fosse estendida, acredita-se que o mesmo fenômeno poderia ser encontrado em outros autores do Modernismo, no Brasil, mas também para além da América.

Optou-se por fazer o recorte em contos da modernidade por duas razões básicas: i) foi nesse período da Literatura que a epifania ascendeu, especialmente a partir dos escritos de James Joyce; e ii) o ser humano moderno, representado em personagens, está suscetível a vivenciar a epifania, visto o fato de poder ser vítima de uma sociedade que está cada vez mais centrada em si mesma e que parece estar deixando de lado as individualidades possíveis de serem desenvolvidas e trabalhadas. Isso isola o indivíduo e faz com que ele sinta, cada vez mais, a necessidade de experimentar algo que o faça retornar ao seu caráter mais natural, algo que o faça sentir como um elemento importante, mas individual e único, nessa sociedade.

Os protagonistas dos três contos se revelaram, via análise, nesses parâmetros, algo que adequadamente explica o porquê de eles terem vivenciado a epifania. A impossibilidade do conto de descrever a totalidade de suas vidas faz com que a análise se torne ainda mais pertinente, pois o recorte feito se mostra como essencial para entender o fenômeno.

Sendo assim, conclui-se este trabalho no entendimento de que o objetivo inicial foi atingido, não só pela análise feita, mas também, e principalmente, pela amostra, via *corpus*, de que existem contos modernos e contemporâneos que apresentam a epifania de maneira adequada e perfeitamente comportável. Necessário salientar que, antes da teoria ou de qualquer outra análise, a Literatura é arte e, como tal, precisa e merece ser apreciada pelo prazer (e/ou pelo desprazer) que pode proporcionar. A teoria está posta apenas para ajudar a elucidar determinados aspectos presentes nela, mas não pode ser levada em consideração

antes do próprio deleite. Neste trabalho, esperou-se, acima de tudo, incitar o desejo pela apreciação da obra de arte, colaborar no entendimento de um fenômeno literário específico em um gênero e manter o convite para conhecer a Literatura antes de se conhecer a teoria a respeito dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA de estudos de Genebra. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BORSATO, Fabiane R.; PENHAFORT, Ranne P.; RIBEIRO JR., Romilto T. *Aprendizes da carne: a antropofagia em “Olhar”, de Rubem Fonseca e Hannibal de Ridley Scott*. Artigo disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/424/765>>. Acesso em: 05 de março de 2016.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In.: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”. In: _____ *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Final do jogo*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Rotiman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

GOTLIB, Nádía. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo Ática, 2006.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1956.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª. Edição. São Paulo: Ática, 1990.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. Brasília: CNPq; São Paulo, SP: Perspectiva, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2001.

WELLEK, René, WARREN, Austin. “Natureza e formas da ficção narrativa”. In: *Teoria da Literatura*. 5. ed. São Paulo, Pioneira, 1999.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.