

Conto “Olhar” de Rubem Fonseca: um olhar pode mudar a vida de um homem?

Adriano Rodrigues ALVES¹

Resumo:

Objetivando a análise do conto “Olhar” de Rubem Fonseca, este breve estudo tem o intuito de discorrer aspectos de cunho social e artístico na obra, mais precisamente sobre o enigma do olhar recíproco e a busca de criação artística que é desenvolvida no decorrer da narrativa. Para este estudo serão utilizados principalmente os seguintes teóricos, a saber, Alfredo Bosi (1988); Charles Taylor (2011); Jean-Paul Sartre (2013); Marilena Chaui (1988); Norbert Elias (1994) e Roger Bastide (1979). Assim pretende-se compreender a partir da perspectiva narrativa, cujos temas abordados são o enigma do olhar e a busca de inspiração artística, se o olhar pode mudar a vida de um homem, pois no conto quando o personagem obtém um olhar recíproco com um peixe ele altera seus hábitos, com isso abre-se a reflexão.

Palavras-Chave: Olhar. Rubem Fonseca. Criação artística. Conto.

Abstract

This paper aim studying the short story "Olhar" of brazilian author Rubem Fonseca. So that brief study aims to discuss aspects of social and artistic nature in the this short story, more precisely on the enigma of mutual gaze and the pursuit of artistic creation that is developed in the course of the narrative. For this study will be used mainly the following authors, to wit, Alfredo Bosi (1988); Charles Taylor (2011); Jean-Paul Sartre (2013); Marilena Chaui (1988); Norbert Elias (1994) and Roger Bastide (1979). So this work intended to want to understand from the narrative perspective, whose topics covered are the mystery look and the search for artistic inspiration, if the look can change the life of a man, because in the short story when the character gets a reciprocal gaze with a fish it changes their habits, therewith opens up the reflection.

Keywords: Olhar. Rubem Fonseca. Artistic creation. Short story.

¹ Mestrando em Letras pelo Programa Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE – Campus de Cascavel\PR. E-mail: adriano.responde@outlook.com

Introdução

Como “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 2012, p.9), assim iniciamos nosso estudo sobre o conto “Olhar”, terceiro conto do livro *Romance Negro e outras histórias* lançado em 1992, do importante escritor brasileiro Rubem Fonseca que foi laureado em 2003 com o Prêmio Juan Rulfo e o Prêmio Camões.

Pretendemos compreender “o olhar hedonístico do sujeito” na arte literária, se assim podemos chamar o fato do indivíduo colocar acima de tudo seus ensejos por uma vida melhor, ou sair em busca de uma vida mais satisfatória não importando se essa busca possa afetar negativamente seu próximo. O indivíduo vai ao encontro de sua felicidade mesmo que essa custe à infelicidade do próximo. Essa parece ser uma característica bem marcante nos contos de Rubem Fonseca.

“Mas uma história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 2012, p.7). Desta forma algumas interpretações do conto, no decorrer deste estudo, talvez não venham a coadunar com outras interpretações. Essa possibilidade é própria de grandes obras em seu excesso de significado, como lembrou Compagnon:

[...] As grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento. (COMPAGNON, 2010, p.86)

Por isso que há infinitas possibilidades de interpretações com base no texto, pois mesclamos nossa bagagem de conhecimento com nossas novas viagens pelo mundo da literatura. Além do mais, “a obra passa a ter, por assim dizer, uma vida própria independente, e pode transmitir uma mensagem bem diferente daquela que foi posta em seus lábios para que ela dissesse.” (WILDE apud TAYLOR, 2011, p.538)

Eis um dos grandes feitos da literatura, possibilitando ao compreender a si mesmo em uma determinada sociedade, pois a “arte não tem sua finalidade em si mesma, não procura apenas agradar [...] ela é uma categoria social encarregada de unificar os desejos dos homens” (BASTIDE, 1979, p.8). A arte permanece uma categoria social mesmo que o autor afirme que “escreve para si, para seu prazer, está pensando sempre no público, e se trabalha é em vista de certas sanções que são sanções sociais: glória ou popularidade, desejo de alcançar uma elite ou de se tornar imortal [...]” (BASTIDE, 1979, p.74)

Sobre essa citação podemos acrescentar uma passagem do conto em estudo no qual o personagem, que é um escritor solitário que está passando por crise de criação literária e chega até mesmo a sofrer de uma crise de inanição por abster-se de uma alimentação saudável com o intuito de obter alucinação na esperança de surgir uma inspiração de escrita, pois o método de jejum já fora aplicado antigamente por alguns santos para obter visões\inspirações. Na concepção desse personagem escritor: “Uma obra é considerada clássica por ter, através dos tempos, mantido a atenção ininterrupta dos leitores. Que mais pode um autor querer? Que me chamem, pois, de clássico, ou mesmo de acadêmico” (FONSECA, 2011, p.73).

É perceptível o desejo do personagem que ao escrever almeja se tornar um autor inesquecível, podendo assim, fazermos uma junção do pensamento de Bastide citado anteriormente, em que um autor não escreve com intuito de ficar no anonimato, mas visa um leitor e um possível destaque na academia.

O conto deve ganhar por *knock-out*

Analisando o estudo sobre aspectos da forma de escrever contos, temos segundo Moisés (2012) que o conto é considerado uma narrativa unívoca, univalente, o qual possui apenas uma célula dramática que gravita ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Assim nesta tensão dramática haverá apenas uma sequência de atos praticados pelo protagonista, ou de acontecimentos de que participam. A ação ainda pode ser externa, quando os personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando a tensão dramática se dá psicologicamente. E também o contista pode-se valer

em apresentar um sumário do passado, ou do futuro, que possa clarear para o leitor a situação em foco, esse recurso é chamado de sinopse narrativa ou síntese narrativa, ou ainda de sumário narrativo. Sobre a questão do espaço, onde circulam os personagens na forma escrita de conto, é dito como de âmbito restrito, ou seja, ocorre geralmente em um só ambiente, mas caso os personagens transitarem em vários ambientes a carga dramática fica focalizada em um só ambiente sendo os outros lugares ditos como espaço sem drama. Já com relação ao tempo na narrativa, deve ser composta em um curto lapso de tempo. Através destes elementos referidos sobre o conto ainda há o aspecto *tom*, que seriam os componentes da narrativa que agem de forma harmoniosa e que devem provocar no leitor uma só impressão, seja de piedade, pavor, ódio, simpatia, indiferença, etc., assim no conto tudo deve convergir para uma impressão única. Desta forma, “as unidades de ação, tempo, lugar e tom implicam a existência de uma reduzida população no palco dos acontecimentos” (MOISÉS, 2012, p.277), decorrendo no conto a viabilidade de poucos personagens.

Julio Cortázar em seu livro “Valise de Cronópio” comenta sobre a eficácia da produção de um conto, ele ressalta sobre Edgar Allan Poe, vale também dizer que Rubem Fonseca é um apreciador das obras de Poe:

Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento* puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. (CORTÁZAR, 2006, p.122, grifo do autor)

Desta forma o conto tem que ser conciso, enxuto, dizer apenas o essencial para a tensão da trama, assim como ainda comenta Cortázar fazendo uma analogia do conto com a fotografia:

[...] o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] 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 fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. (CORTÁZAR, 2006, p.151-152)

É muito interessante essa analogia, pois podemos notar nitidamente que o conto tem apenas um foco, assim como Massaud Moisés, disse que a essência do conto é gravitar em um só conflito. Cortázar (2006) ainda comenta que o conto é uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada o qual a vida trava uma batalha fraternal com a expressão escrita, desta forma o contista que escreve tensamente, que mostra intensamente, consegue cravar na memória do leitor suas histórias para sempre. É desta forma que Bourdieu comenta sobre o trabalho artístico do escritor sobre a realidade:

[...] É através do trabalho sobre a língua, que implica a uma só vez e alternadamente resistência, luta, e submissão, renúncia de si, que opera a magia evocatória que, como encantação, faz surgir o real. É quando consegue deixar-se possuir pelas palavras que o escritor descobre que as palavras pensam por ele e descobrem-lhe o real. (BOURDIEU, 1996, p.128)

Assim, no caso do conto “Olhar”, o qual é narrado em primeira pessoa, a célula dramática é o drama do personagem principal: um escritor que está em crise de inspiração de escrita. Apesar de ter vários personagens, este conto mantém a unidade dramática centrada em um só personagem, sendo os outros sem valor dramático. Em relação ao espaço, há vários ambientes: a casa do personagem principal; consultório médico e restaurantes; Mesmo as cenas ocorrendo em vários ambientes é possível notar o foco dramático, centrado em uma só tensão e intensidade. O tempo na narrativa é o personagem contando sobre o seu passado recente, tudo é narrado de forma breve, sucinta, sem muitos detalhes. O tom provocado no leitor é de estranhamento, pavor, horror, dúvida. Um dos motivos desse efeito pode estar na caracterização do

personagem, à primeira vista sem escrúpulos, como sugere Martínez (2004), “A única moral que os rege é a de saciar a si mesmos. Mas *saciar o quê?* Ao contrário do que ocorre nas ficções tradicionais, o personagem sabe por que faz o que faz, enquanto o leitor não entende [...]” (MARTÍNEZ, 2004, p.12, grifo nosso).

Grifamos “saciar o quê?”, porque é o ponto nodal de nossas indagações sobre o personagem no conto “Olhar”, pois essa pergunta nos motiva a refletir a pulsão do personagem em ter que manter um “olho no olho” com sua vítima para saciar posteriormente sua fome com um prazer inestimável, mas esse “saciar”, na nossa interpretação, não fica apenas no quesito saciar fome, pois se assim fosse o personagem não necessitaria contemplar um olhar recíproco do animal para comer, desta forma esse “saciar” pode variar para um desejo de consumir a essência do outro ser, entrar em comunhão para conseguir algo de especial no ato de alimentar-se, como por exemplo, para obter uma inspiração criativa, se assim podemos dizer, indo além dos benefícios energético do alimento.

O enigma do olhar

Eis o absurdo a decifrar. Ainda neste ponto de dúvidas sobre as ações dos personagens dos livros de Rubem Fonseca, Martinez ressalta: “[...] Em Kafka, os personagens aceitam com resignação o absurdo em que se encontram, porque o absurdo é o eixo, a razão de tudo. Em Fonseca, o leitor contempla fascinado um absurdo feito de omissões e de silêncios que só os personagens entendem” (MARTÍNEZ, 2004, p.13).

Para elucidar esse aspecto na obra em estudo temos o seguinte trecho onde o personagem escritor, que era vegetariano, reflete sobre a ida a um restaurante a convite de seu amigo médico Goldblum que queria que ele alimentasse melhor, e nesse estabelecimento possuía um aquário onde os clientes podiam escolher os animais que desejassem comer, admirando o aquário o personagem-narrador se encantou com um olhar recíproco de uma truta cujo amigo médico compreendeu que o ele desejava comer tal animal e assim fez sinal ao garçom para que satisfizesse o desejo do cliente, posteriormente ao receber o peixe pronto para consumo o personagem protagonista refletiu sobre a comunhão do olhar:

Pensava na truta, de uma maneira extremamente complexa: no gosto da carne; nos elegantes movimentos do peixe nadando no aquário; na estranha sensação que tivera ao abrir a truta com a faca, como um cirurgião, seguindo instruções de Goldblum; pensava, principalmente, no olhar da truta respondendo ao meu olhar. (FONSECA, 2011, p.80-81)

E no seguinte fragmento que comprova a diferença que o personagem escritor sentia ao alimentar-se sem que houvesse contemplado o olhar do animal que induziria à comunhão:

Lembrei-me das diferenças de sabor entre a truta que haviam posto no meu prato, sem que 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 elas significavam, objetiva e subjetivamente, cor, movimento, e, mais do que tudo, o furtivo e sutil olhar de resposta – sim, a truta olhava de volta, subrepticamente, uma coisa tímida e ao mesmo tempo matreira, astuta, que procurava estabelecer comigo uma comunhão dissimulada, secreta, sedutora. (FONSECA, 2011, p.85)

Temos segundo a simbologia proposta por Cirlot (2005), que o peixe é assinalado ao simbolismo no sentido fálico, espiritual, sagrado, fecundidade e da dualidade.

E já segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2012), o peixe é o símbolo das águas, e sua simbologia está associada ao nascimento ou à restauração cíclica, sendo ao mesmo tempo Salvador e instrumento da Revelação. Também, Cristo é frequentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração. O próprio cristo é simbolizado pelo peixe. Há também os peixes sagrados do Egito antigo, o *Dagon* fenício, o *Oannes* mesopotâmico atestam simbolismos idênticos. Além disso, o peixe é ainda símbolo de vida e fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas. O Islã associa igualmente o peixe a uma ideia de fertilidade. O peixe é um símbolo do Deus do Milho entre os índios da América Central. É também um símbolo fálico. O deus do amor, em sânscrito, se chama aquele que tem por símbolo o peixe. Nas religiões sírias, ele é o atributo das deusas do amor. Na antiga Ásia menor, o peixe é o pai e a mãe de todos os homens e que, por esse motivo, seu consumo é proibido. Na China, o peixe é o símbolo

da sorte. Ainda para o cristianismo, sendo peixe um alimento, e que Cristo ressuscitado o comeu, o peixe se transforma no símbolo do alimento eucarístico, e figura frequentemente ao lado do pão.

Vemos, então, a simbologia do peixe no conto “Olhar” com várias significações, sendo algumas delas: o efeito de comunhão ao alimentar-se da carne do peixe, pois sendo o mesmo símbolo de alimento eucarístico presume-se que o personagem ao realizar ato de alimentar-se de peixe está realizando uma comunhão com o “criador” e que isso proporcionará uma “fertilidade criadora”, já que o peixe representa o símbolo de fertilidade; outra significação seria a transformação e o novo reconhecimento de si provocado pelo movimento e olhar penetrante do peixe no inconsciente do personagem, induzindo-o a uma dualidade, uma ambivalência nele, pois o personagem antes era vegetariano e depois passa a ser carnívoro.

Sobre o aspecto do olhar do personagem para com o peixe, gera mesmo esse efeito de querer saber, de querer possuir o outro, nesta questão temos uma reflexão de Sartre sobre este aspecto:

[...] Com efeito, captar-me como *sendo visto* é captar-me como sendo visto *no mundo* e a partir do mundo. [...] eu, que, enquanto sou meus possíveis, sou o que não sou e não sou o que sou, a partir de agora *sou* alguém. (SARTRE, 2013, p.339, grifo do autor)

Ou seja, através do olhar do outro nos descobrimos em outro mundo e nos tornarmos uma outra pessoa a qual não pensávamos ser. Isso significa que por mais que tentamos fazer uma imagem nossa de uma forma, as outras pessoas que estão em nosso redor formarão uma outra identidade para nós a qual desconhecemos. Assim, o “[...] olhar aqui não é apenas uma luz que conhece, mas uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessanguando-o, tangendo-o para o nada.” (BOSI, 1988, p.80). O olhar é a interação profunda com o outro, construindo a subjetividade pelo olhar do outro: “[...] Eu sou, Para-além de todo conhecimento que posso ter, esse eu que o Outro conhece.” (SARTRE, 2013, p.336)

E, então, “um olhar pode mudar a vida de um homem?” (FONSECA, 2011, p.73), assim inicia o conto, com uma indagação existencial, que nos remete ao que:

Poderíamos dizer que, se para Platão o olho já tem a capacidade de ver, para Agostinho ele *perdeu* essa capacidade. Ela deve ser restaurada pela graça. E o que a graça faz é abrir o homem interior para Deus, o que nos torna capazes de ver que a suposta capacidade do olho é, na verdade de Deus. (TAYLOR, 2011, p.184)

De acordo com a citação, na concepção de Agostinho, o olhar pode sim mudar a vida de um homem, pois através do olhar o sujeito poderá re-estabelecer a visão de seu “eu” interior perante Deus e assim fazer uma auto-avaliação de suas atitudes. Na concepção de Platão, o olhar não altera as atitudes do sujeito, ou seja, ele agirá convicto segundo suas vontades.

Neste aspecto, se dá mais importância ao olhar do que aos membros ou a outros sentidos do organismo:

[...] Os prazeres do olhar e da audição tornam-se mais ricos, mais intensos, mais sutis e mais gerais. Os dos membros são cada vez mais confinados a algumas áreas da vida. Percebemos muito e nos movimentamos pouco. Pensamos e observamos sem sair do lugar. (ELIAS, 1994, p.100)

Assim, na ideia de Norbert Elias, temos o conceito de estátuas pensantes, ou seja, recebemos e temos acesso a muitas informações, mas isso não resulta em muitas atitudes concretas. Desta forma ficamos reféns da visão, podendo observar tudo e a todos, mas de certa forma ficamos dependente de um corpo que não consegue se mover devido às amarras sociais impostas ao indivíduo.

Com isso:

A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais prenhe de significações. Tomando a analogia ao mundo físico, o olhar não seria apenas comparável à luz que entra e sai pelas pupilas como sensação e impressão, mas teria também propriedades dinâmicas de *energia* e *calor* graças ao seu enraizamento nos afetos e na vontade. O olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado. (BOSI, 1988, p.77, grifo do autor)

Conforme Marilena Chaui (1988), contemplar o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátua de sal; Narciso perdendo-se de si mesmo; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os

índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é a sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar. Segue ainda:

Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. Donde, *visita* (ver freqüentemente) que, na versão latina da Bíblia, significa manifestação de Deus ao homem para exame rigoroso ou benevolente de seus atos. “Estar sob a visita de Deus” é ter-Lhe os olhos sobre nós, ser por Ele visitado. Ele que, em sua onisciência, tem o poder para dizer: *provideo* (ver antemão) e por isso é *providentia* que nos protege contra um outro olhar, o *improvisus* da caprichosa Fortuna. Se aceitamos Sua visita, também há de proteger-nos do mau olhado, *invideo* (invejar).

[...] Nicolau de Cusa dirá que Deus, atos de luz pura e criadora, é *vis entificativa* (força entificadora), enquanto o homem, o iluminado, passividade ou paixão, é *vis assimilativa* (força assimiladora). Deus, *théos*, é o *Theoreion*, olhar eterno que contempla tudo porque tudo cria, ver sendo, para Ele, criar do nada; enquanto o homem é *Theoreticon*, olho receptivo que contempla a obra da luz. Se o homem vê, é porque Deus, olhando-o, o faz vir ao ser para que possa ver.

[...] A medicina antiga dizia que “pensar é o passeio da alma” e esse impulso ou essa aptidão para sair de si anuncia o parentesco que, desde muito cedo, criou-se entre o olhar e o pensar, preparando a afirmação renascentista dos olhos como “o mais espiritual dos sentidos” e consumando a passagem ao olho do espírito. Espelhos, jaulas ou faróis, os olhos estão no limite entre a materialidade e a espiritualidade. São enigmática materialidade “espiritualizada”. (CHAUI, 1988, p.35-42)

A partir desta longa citação podemos contemplar que o olhar tem essa função “mística” criadora, que o homem ao fazer uso da visão está no limite da materialidade e da espiritualidade, pois cada um contempla o mundo de um ponto de vista que sua mente permite decifrar/criar.

Por meio desta visão enigmática de mundo que possuímos, há um trecho no conto “Olhar” que causa certo estranhamento ao leitor devido ao ritual que o personagem protagonista faz para alimentar-se da carne de coelho com o qual havia contemplado um olhar recíproco: “Coloquei a Nona sinfonia de Beethoven no aparelho e fui, inteiramente nu, para a banheira, com o coelho e mais uma faca e dois caldeirões” (FONSECA, 2011, p.88).

Para tentarmos compreender esta cena, primeiramente, temos que, em geral, o coelho é um símbolo da procriação, ambivalente pelo dualismo do sentido natural amoral, ou moral, conforme se considere, e também símbolo da rapidez, luxúria e fecundidade, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012), o coelho está ligado à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, ao da vegetação, ao da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas; E também a lua chega a transformar-se, às vezes, num coelho. Ou, pelo menos, o coelho é considerado como uma manifestação da lua; E para os astecas, as manchas da lua provinham de um coelho que um deus lhe havia jogado na face, imagem cuja significação sexual é facilmente perceptível; E para os povos antigos da Europa, Ásia e África, também essas manchas são lebres; Já os anos-coelho do calendário asteca são governados por Vênus, irmã mais velha do Sol, que comete adultério com sua cunhada, a Lua; Para os Maia-Quiché, a deusa Lua, vendo-se em perigo, foi socorrida e salva por um herói Coelho. Salvando a Lua, o Coelho salva o princípio da renovação cíclica da vida, que rege igualmente sobre a terra a continuidade das espécies vegetais, animais e humanas. Assim, possuidor do segredo da vida elementar, que já era reconhecido como pertencente a esse animal na glíptica egípcia, o coelho ou a lebre míticos são um intercessor, um intermediário entre este mundo e as realidades transcendentais do outro; Para os negros da África e da América, assim como para alguns índios, a Lua é lebre, animal herói e mártir, cuja ambiência simbólica deve ser associada ao cordeiro cristão, animal doce e inofensivo, emblema do Messias lunar, do filho em oposição ao guerreiro conquistador e solitário; Os camponeses xiitas da Anatólia explicam a proibição alimentar em relação à lebre, dizendo que o animal é a reencarnação de Ali, pois consideram Ali como verdadeiro intercessor entre Alá e os Crentes, aos quais este santo herói sacrificou seus dois filhos; A lebre que, como a Lua, morre para renascer, tornou-se por essa razão a preparadora da droga da imortalidade, no taoísmo. No Camboja, o acasalamento ou a multiplicação das lebres era considerado capaz de fazer cair chuvas fertilizantes, que provinham também da Lua, que é *yin*; Para os camponeses astecas, quem protege as colheitas não é um deus-coelho, mas os quatrocentos coelhos, quatrocentos que representa a própria ideia de excesso, isto é, de abundância inesgotável; Tudo que está ligado às ideias de abundância, de exuberância, de

multiplicação dos seres e dos bens traz também em si os germes da incontinência, do desperdício, da luxúria, da desmedida.

Através desta simbologia do coelho podemos dizer também, a exemplo do que foi dito anteriormente sobre a simbologia do peixe com referência ao que ocorre com o personagem narrador no conto, que ao alimentar-se da carne do coelho cujo olhar havia contemplado reciprocamente, induz a um ato de comunhão, fertilidade, de abundância e multiplicação da fonte de criação artística.

Mas o que pode intrigar o leitor é o aspecto de absurdo envolto de um silêncio sobre o que motiva o personagem agir desta ou daquela maneira. Esse fascínio que faz o leitor a indagar inúmeras possibilidades de tentar revelar os motivos de certas ações do personagem, que em sua maioria leva a um desfecho que causa estranhamento.

Como foi o caso do personagem, ao tentar buscar um olhar recíproco para com um animal e logo após sacrificar e alimentar-se da carne do bicho, pois só assim ele sentiria prazer em comer, e no caso do coelho, o personagem teve que sacrificar o animal em sua própria casa utilizando um ritual que ele mesmo inventara para obter êxito em seu desejo de degustar um prazer inigualável e sentir inspirado.

Desprendimento da natureza

Assim, parafraseando Taylor (2011), o sujeito moderno pós-expressivista possui profundezas interiores. Desta forma o sujeito com profundidade é um sujeito com capacidade de captar a expressividade da natureza, mas algo muda no fim do século XVIII, onde o sujeito moderno já não se define apenas pela capacidade de controle racional desprendido, mas também por nova capacidade de auto-articulação expressiva, ou seja, há uma intensificação na sensação de interioridade que proporciona a um subjetivismo mais radical ainda e a uma internalização das fontes morais, porém essas capacidades podem entrar em conflito. Desta maneira, se o sujeito seguir a sensação de profundezas interiores, isso irá conduzi-lo para um desprendimento da própria natureza e dos seus sentimentos, e assim tornará impossível a internalização das fontes morais. Por isso o sujeito moderno que reconheça ambas essas capacidades está constitucionalmente em conflito.

Podemos dizer, então, que esse desprendimento da natureza, esse aprofundamento das visões interiores, pode levar o sujeito a incorrer em um hedonismo profundo, desta forma o mesmo buscará obter o prazer a todo custo, negligenciando princípios morais e éticos, contudo, o sujeito estará de certa forma tão perdido nas profundidades de seu ser que acabará não internalizando princípios éticos e morais da sociedade a qual está inserido.

Concluimos, então, que há essa forma de conflito no personagem do conto estudado, porque ele intensifica sua visão interior em busca de criatividade para seus escritos, culminando na busca de novas sensações naturais, o que ocorre em seu ensejo de encontrar no olhar de um animal o princípio de realizar o sacrifício para degustar um prazer inigualável, e isso acaba perturbando seus princípios, porque antes o personagem era vegetariano e, a partir desta nova experiência alimentar, muda o seu jeito de viver. Essa situação culmina sacrificando um coelho na banheira de sua própria casa seguindo um certo ritual criado pelo próprio personagem protagonista, e ainda, refletindo na possibilidade de contemplar o olhar de outras espécies de animais de porte físico maior, como até mesmo o sacrifício de seres humanos.

De acordo com esse processo de internalização de princípios éticos e morais de determinada sociedade, podem ocorrer alguns distúrbios, caso o sujeito não saiba adaptar-se adequadamente ao meio social ao qual está inserido, pois as três fontes de onde vem nosso sofrer são: “[...] a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade.” (FREUD, 2011, p.30); Partilhando desta mesma linha de raciocínio temos: “O controle da natureza, o controle social e o autocontrole compõe uma espécie de anel concatenado: forma um triângulo de funções interligadas que podem servir de padrão básico para a observação das questões humanas” (ELIAS, 1994, p.116).

Assim conseguimos, de certa forma, entrelaçar o pensamento de Freud, de Elias e de Taylor onde eles partilham a ideia de que existem mecanismos que agem no indivíduo e que por sua vez desencadeiam uma série de questionamentos sobre o viver consigo mesmo e socialmente. Partindo desse princípio, algumas pessoas chegam a se isolar socialmente, tornando-se até mesmo misantropa, porque desta forma elas compreendem erroneamente que seu sofrimento será amenizado se não houver o contato

com outras pessoas. Este era o princípio de pensamento seguido pelo nosso personagem: “Devo confessar que era também, antes dos episódios que relatarei, quase um misantropo.” (FONSECA, 2011, p.75). O personagem chegava até mesmo não gostar da presença da empregada em sua casa.

Este certo desejo de isolamento que tanto o personagem quanto certas pessoas sentem, nada mais é que: “Tudo que transmitimos aos outros tem por fim obter sua ajuda na realização de nossos desejos; o fim está em nós; o prazer, a contemplação, tudo é solidão e isolamento; divertimo-nos sozinhos, sofremos sozinhos” (DEFOE apud WATT, 2010, p.97).

Desta maneira, havendo essa sensação de isolamento e ao mesmo tempo certa dependência, temos que:

[...] cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta indiretamente são elos nas cadeias que a prendem. (ELIAS, 1994, p.23)

É com essa força de elos de dependência que a amizade entre o personagem escritor e o Dr. Goldblum se desenrola. Para explicitar esse nosso pensamento, há um trecho no conto onde é possível perceber essa força da amizade entre os dois, onde o médico dá mais preferência ao amigo do que aos outros pacientes que estão na vez de consulta, ficando um bom tempo batendo papo sobre arte, música, literatura com o seu amigo escritor:

Médico e cliente, no consultório refrigerado, ficamos conversando calmamente sobre música, literatura, pintura, até que a enfermeira, preocupada com o número crescente de clientes esperando atendimento, entreabriu a porta, enfiou a cabeça e disse:
“Já chegou o senhor J.J. Monteiro Filho.”
“Diga para esperar.”
“E também a dona Evangelina Abiabade.”
“Diga para esperar.”
“E o engenheiro Bertoldo Pingler.”
“*Que esperem, que esperem*”, disse Goldblum, irritado.
A enfermeira desapareceu, fechando a porta. (FONSECA, 2011, p.78, grifo nosso.)

Como é possível notar através dos grifos, os dois personagens mantêm uma estreita ligação amistosa, e mesmo o médico tendo vários clientes para atender, dá preferência em continuar batendo papo com seu amigo, mostrando assim a reciprocidade da amizade no ponto comum entre eles que é a arte.

Abrindo uma digressão na análise da última citação, podemos interpretar que na apresentação dos outros clientes no diálogo com a enfermeira, dá a entender que simboliza um efeito de “fermentação” na evolução de tantos clientes apresentado no contexto. Para ficar mais claro essa ideia, é possível notar um crescente chamamento de cliente que por sua vez induz que as doenças só vem a aumentar no decorrer do tempo, talvez seja isso também a causa da irritabilidade do médico perante tantas enfermidades. Ainda neste contexto de “fermentação de coisa ruim” é possível fazer uma alusão, seguindo este parâmetro, ao seguinte trecho do conto em que o doutor lê o poema que o personagem narrador escreveu quando estava em um estado alucinante e que faz referência a um tema escatológico: “[...] e aquela mancha [marrom de bactérias] começa a tomar conta do corpo inteiro. [...] Não há [quem resista a esse exército] contido num cagalhão.” (FONSECA, 2011, p.76); neste fragmento podemos interpretar que as coisas ruins de fato se espalham rapidamente, e que se aludimos o fato que logo após a consulta ao médico Goldblum nosso personagem começou a analisar o olhar perante o mundo sob outro aspecto é possível remeter que há algo simbólico neste efeito de “fermentação” na cena referida; fecha digressão.

Voltando a tratar sobre elos de dependência e privacidade, é interessante discorrer sobre o efeito dela na literatura:

[...] a privacidade e a anonimidade da palavra impressa colocavam o leitor atrás de um buraco de fechadura através do qual também ele podia espionar sem ser visto e testemunhar um estupro em todas as suas fases, desde os preparativos até a consumação. (WATT, 2010, p.210)

Com isso nós leitores temos a liberdade de observar tudo que o narrador e os personagens possam nos mostrar (ou induzir), porém aquele silêncio típico dos personagens fonsequiano que havíamos descrito no início do trabalho volta a nos incomodar, essa individualidade, que segundo Elias (1994, p.54), o que “chamamos ‘individualidade’ de uma pessoa é, antes de mais nada, uma peculiaridade de sua

funções psíquicas, uma qualidade estrutural de sua auto-regulação em relação a outras pessoas e coisas”.

Esta individualidade ambígua a qual não conseguimos identificar quais os motivos que levam o personagem a ser misantropo e depois utilizar de seu hedonismo para conseguir prazer com o alimento, e ainda fazer dessa experiência uma forma de comunhão para obter mais inspiração de criação artística.

Para Taylor (2011), podemos referir ao ser humano como sendo um *self* cuja importância se dá na profundidade e complexidade necessárias para se ter ou descobrir uma identidade. Ele analisa a filosofia de Locke no contexto que temos de levar o desprendimento interior a suas últimas consequências e compreender a psicologia humana não partindo da tendência do homem para o bem e ou para o mal, mas por meio de uma compreensão neutra, ou seja, ninguém nasce bom, ninguém nasce mau, o homem é uma ou outra coisa segundo seus interesses, assim por natureza não somos nem maus e nem bons, porém podemos nos transformar em um ou outro. Com isso temos um desprendimento que vai além do sugerido por Descartes (*self* desprendido, que seria utilizar a razão para desprender da natureza), desta forma tem-se o *self* pontual, com um desprendimento que vai além da razão cartesiana emergindo para um paradoxo conflito da neutralidade de existência.

Assim:

[...] diz-se que cada um de nós, em algum ponto, age de modo semelhante ao paranóico, corrigindo algum traço inaceitável do mundo de acordo com seu desejo e inscrevendo esse delírio na realidade. É de particular importância o caso em que grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de assegurar a felicidade e proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade. (FREUD, 2011, p.26)

Desta forma a busca pela felicidade desenfreada pode provocar ensejos diabólicos, ou seja, “aquilo que chamamos ‘felicidade’, [...] vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas fenômeno episódico. (FREUD, 2011, p.20); fazendo alusão a essa citação temos o trecho em que o personagem sacia sua vontade de comer um coelho com o qual anteriormente havia contemplado o olhar antes de sacrificar o animal: “Comecei a saboreá-lo delicadamente, em pequenas porções. Ah!, que prazer excelso!”(FONSECA, 2011, p.88); e como a

felicidade ocorre em episódios, remetendo a Freud, o personagem logo imagina uma nova situação:

Contemplei, através do espelho, pensativo, a banheira. Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? *E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena.* (FONSECA, 2011, p.88-89, grifo nosso.)

Assim, o mais aterrorizante e introspectivo é o desfecho do conto:

Fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado – uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de um vulcão sendo expelida, nuvem infundável.
O olhar. O olhar. (FONSECA, 2011, p.89)

Conforme o grifo acima e também de acordo com o decorrer das citações de desfecho do conto, podemos notar o desejo que foi provocado no personagem ao contemplar seu próprio olhar, um ensejo que nos provoca a induzir que o personagem está querendo obter o olhar recíproco com animais maiores que o coelho, culminando até mesmo escolher seres humanos. Será que o personagem, em meio a estas mudanças de hábitos\valores, provocaria a morte de humanos em busca deste “prazer excelso” para obter inspiração na vida artística?

Considerações finais

Em meio a esta contemplação do ser, temos que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reodernado de todas as maneiras possíveis.” (CALVINO, 2012, p.138)

Consideramos, então, que o hedonismo do sujeito na obra ocorre de forma introspectiva, mas que em determinados momentos o personagem sente a necessidade de saciar seus ensejos de forma exótica, e que esse episódio poderá ou não culminar em um distúrbio social não podemos confirmar, mas tudo indica, de acordo com o desfecho do conto, que o personagem tenderá a evoluir o seu desejo em querer saciar cada vez mais outros tipos de animais, podendo culminar até mesmo em canibalismo.

Taylor (2011), sobre a expressividade da criação, entra na questão do tipo e do plano de realidade que deviam ser imitados. Seria a realidade empírica à nossa volta? Ou a realidade superior das Formas? E qual era a relação entre elas? Porém a arte não é imitação, mas expressão, segundo a nova forma de entendimento. O que está oculto e não-revelado na natureza torna-se manifesto, por meio da arte, elevando o artista como um mediador da realidade espiritual, o qual pode ser comparado a um sacerdote. Assim, a manifestação da realidade envolve a criação de novas formas que articulam uma visão incompleta, e não apenas a reprodução de formas já existentes.

Nesta perspectiva, chegamos ao ponto de ousarmos afirmar que um olhar pode mudar a vida de um homem, mesmo que seja simbolicamente, pois como vimos no decorrer deste breve estudo o olhar pode influenciar áreas criativas, revelando o que está oculto no interior do indivíduo, sendo ele artista ou não, essa energia recíproca provocará uma nova manifestação da realidade, como se fosse uma espécie de epifania, como aquelas que os personagens das narrativas de Clarice Lispector desfrutam, mas isso é assunto para um próximo trabalho.

Referências

- BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto; et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.65-87.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto; et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva; et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Romance Negro e outras histórias.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** 2.ed. Trad. Davi Arriguci Jr.; João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.09-14.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: **A criação literária.** São Paulo: Cultrix, 2012. p.259-333.

SARTRE, Jean-Paul. O olhar. In: _____. **O ser e o nada.** 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p.326-384.

TAYLOR, Charles. **As fontes do Self.** 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.