

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

SHANNYA LÚCIA DE LACERDA FILGUEIRA

**O QUE SE QUER IMAGEM, O QUE SE QUER DESEJO?:**  
ENTRE O FABULAR DE DESEJOS E AS CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS NA  
PROSA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Natal, RN

2014

SHANNYA LÚCIA DE LACERDA FILGUEIRA

**O QUE SE QUER IMAGEM, O QUE SE QUER DESEJO?:**  
ENTRE O FABULAR DE DESEJOS E AS CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS NA  
PROSA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO MESTRADO  
EM LETRAS PELO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM –  
PPGEL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO NORTE.

**Orientadora:** Profa. Dra. Ilza Matias de  
Sousa.

Natal, RN  
2014

## AGRADECIMENTOS

Ao tempo que não é amigo, ao ócio que é preciso, às flores que desabrocham, aos pensamentos que me sondam: só agradeço. Esse tempo foi sofrido e preciso. Lógico que ainda há muito para amadurecer, uma vez que a área literária sempre está aberta e a se abrir. Há tanto para se descobrir. Estou, estive e sempre estarei na fundura de um rio, e esse nunca chegar às margens deve ser o que fascina todo aquele que lê e se aventura pelas letras.

Agradeço aos conselhos, aos “puxões de orelha”, as conversas, ao título de rebelde, de sumida, as leituras, as (des) leituras – porque acredito que ninguém lê, sem desconstruir as leituras que já vêm incrustadas em si – ao amparo, ao desamparo de se estar nessa situação: pesquisa + solidão + esforço = construção de um sonho, um degrau.

Engraçado: crê-se que trabalho é sentar em uma cadeira e cumprir um protocolo de atividades, mas trabalho, foi repensar parâmetros e paradigmas que, querendo ou não, sempre modelam o indivíduo. Trabalho foi sair da mesmice que apenas olha e concorda com o que se diz. Pensar fora do sistema é árduo, tanto quanto o calejar de mãos sob o sol. E isso eu devo uma parcela muito grande à professora Ilza Matias de Sousa – orientadora da dissertação –, que com muita paciência acolheu meus escritos e me ajudou a repensar as questões do desejo e da imagem. Obrigada por acreditar!

Às pessoas que estiveram comigo: Obrigada.

Às pessoas que entenderam a angústia, o processo, a fragilização, a frustração, a felicidade do fim, a alegria da entrega: Obrigada.

A Luiz Alberto Pimentel – parceiro de “sofrências” – e Márcio de Lima Dantas – professor que me apresentou aos escritos da autora Fiana Hasse Pais Brandão e que sempre me incentivou a escrever: Obrigada.

Acredito que o sol realmente nasça para todos, mas para aqueles que acreditam na jornada, ele pode brilhar muito mais. Contudo, uma andorinha só, não faz dissertação. E assim: Obrigada a todos que fizeram parte dessa caminhada.

## NOMINALMENTE

Este cais onde nominalmente a corda foi deslocada fazia-me pensar que eu dissera a uma das vozes que era uma junção. Mas vi partir à mesma distância quilha, proa e centro. Começou o afastamento. Aperfeiçoo as imagens que distinguem os lugares. Água dispersiva, equidistância do sol, ambivalência das margens. Cruel grito tradicional da gaivota, no ponto aonde adeja e pesca. Cada sentimento acumula demasiadas referências, para uma respiração.

Fiama Hasse Pais Brandão.

## RESUMO

Este trabalho apresentado, com vistas à defesa da dissertação de mestrado, intitulado *O que se quer imagem, o que se quer desejo?: Entre o fabular de desejos e as construções imagéticas na prosa de Fiama Hasse Pais Brandão*, discute até onde o desejo impulsiona a imagem e até onde essa imagem é tocada por esse desejo, visualizando dentro de um sistema literário poético e singular, as construções da imagem junto às fabulações de desejo, o que nos expõe diante de processos de semiotização por meio da escrita, de subjetivação, de vertigem, de sensibilização para os afetos e desejos enquanto produção de sentido e multiplicidades estéticas em cuja letra transgressiva se aventura. Nesse sentido, a análise transitará entre o discurso erótico e os problemas fundamentais que este coloca, bem como o processo de construção de imagem, recortado via discursos problematizados pela linguagem apresentada pela autora Fiama Hasse Pais Brandão. Para tanto, coloca-se como escopo uma pesquisa norteada por autores como George Bataille, Roland Barthes, Luiz Roberto Monzani, Suely Rolnik, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Maurice Blanchot, Félix Guattari, Gilles Deleuze, dentre outros que possam transitar pelas relações, neste estudo, estabelecidas, constituindo o corpus teórico e de discussão, atendendo ao caráter qualitativo implícito no desenvolvimento desta dissertação. Quanto ao *corpus* literário, este é composto pelos contos trazidos em *Contos da Imagem* (2005), de maneira a constituírem corpos-subjetividade, envolvendo ideias, afectos, perceptos e imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desejo; imagem; deslocamentos; produção de sentido; Fiama Hasse Pais Brandão.

## RESUMEN

Este trabajo presentado, direccionado a la defensa de la disertación de maestría, intitulada ¿Lo que se quiere imagen, lo que se quiere deseo?: Entre el fabular de deseos y las construcciones imagéticas en la prosa de Fíama Hasse Pais Brandão, discute hasta donde el deseo impulse la imagen y hasta donde esta imagen es tocada por este deseo, visualizando dentro de un sistema literario poético y singular, las construcciones de la imagen junto a las fabulaciones de deseos, lo que nos expone delante de procesos de semiotización por medio de la escrita, de subjetivación, de vértigo, de sensibilización para los efectos y deseos en cuanto producción de sentido y multiplicidades estéticas en cuya letra transgresiva se aventura. En este sentido, el análisis transitará entre el discurso erótico y los problemas fundamentales que este posee, bien como el proceso de construcción de imagen, recortado por vía de discursos problematizados por el lenguaje presentado por la autora Fíama Hasse Pais Brandão. Para tanto, colócase como escopo una investigación norteada por autores como Bataille, Roland Barthes, Luiz Roberto Monzani, Suely Rolnik, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Maurice Blanchot, Félix Guattari, Gilles Deleuze, dentre otros que puedan transitar por las relaciones, en este estudio, establecidas, constituyendo el corpus teórico y de discusión, atendiendo al carácter cualitativo implícito en el desarrollo de esta disertación. Cuanto al corpus literario, este es compuesto por los contos trídicos en Cuentos de la imagen (2005), de manera a constituir cuerpo-subjetividad, envolviendo ideas, afectos, perceptos y imágenes.

**PALABRAS CLAVES:** Deseo; Imagen; descocamiento; producción de sentido; Fíama Hasse Pais Brandão.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: UM PASSO AO DESNUDO.	8
2. A BUSCA DE UM OBJETO: CONSTRUÇÃO DE REGISTROS IMAGÉTICOS/ DESEJANTES EM UMA PRODUÇÃO SINGULAR.	16
2.1 AS ERRÂNCIAS DA ESCRITA.	18
3. CONSTRUÇÃO DO DESEJO – FABULAÇÃO, POÉTICA E DESEJO.	49
3.1 ALGO QUE CORRE, FLUI E CORTA, CONSOME E ENTORPECE.	55
4. CONSTRUÇÃO DA IMAGEM – DA EMBRIAGUEZ À DISSIMULAÇÃO DAS IMAGENS.	69
4.1 OUTROS OLHARES, OUTRAS IMAGENS.	74
VESTÍGIOS FINAIS	104
REFERÊNCIAS	

## 1. INTRODUÇÃO: UM PASSO AO DESNUDO

É doce estar espelhada nos olhos do amor.<sup>1</sup>

Espelhos, reflexos, desejos, imagens, imagens/desejos: campos pelos quais a literatura tem afluído na pós-modernidade. E a ótica amorosa não estaria para além de uma percepção espelhada. Todavia, o que menos importa é o tom amoroso em si, mas a erotização que ele nos permite enquanto forma vulcânica. No sentido de que é a imagem que faz irromper nossos desejos e estes nos levam a um tom aquém do modo poético de se ver o amor.<sup>2</sup>

Neste sentido, observa-se que nossos desejos evocam a pele e essa sensação de pele, se subjetiva e corporifica nosso gozo, fazendo-o tão presente que desejamos desenfreadamente o outro, o próximo, o impossível. Mas o que desejamos afinal? As imagens corroboram com o nosso discurso sobre o fabular de desejos? Já que se observarmos bem, quase tudo o que vemos, nos causa vontades, desejos.

A crítica literária, principalmente aquela que vê a imagem como forma de representação do mundo, há muito se pergunta sobre as perspectivas do fenômeno imagético. Contudo, a curiosidade aqui surge da indagação: até onde o desejo impulsiona essa imagem e até onde essa imagem é tocada por esse desejo? Para responder a isso, o objeto literário em análise são as narrativas da autora portuguesa Fíama Hasse Pais Brandão, do livro *Contos da Imagem* (publicado em 2005), que aos poucos vêm ganhando espaço quanto às pesquisas no campo do conhecimento acadêmico brasileiro.

Ademais, a proposta é visualizar, dentro de um sistema literário poético e singular, as construções da imagem junto às fabulações de desejo. Não obstante à isso, deve-se ter em mente que para alçar tal proposta, a autora compôs todo um fractal, de maneira a nos expor diante de processos de semiotização por meio da escrita, de subjetivação, de vertigem, de sensibilização para os afetos e desejos enquanto produção de sentido e multiplicidades estéticas, cuja letra transgressiva aventura-se em busca do simulacro, o que a afasta da imposição canônica que persegue as letras cristalizadas.

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Fíama H. P. Eva Sabia. In: **Contos da Imagem**, 2005, p. 31.

<sup>2</sup> Não é a intenção desse trabalho firmar dependências, mas correlações, intensidades, a partir da própria criação da autora, enquanto via de trabalho erótico formulado por meio das relações aqui estudadas.



A despeito desse movimento, nasce também a questão colocada pela problemática do espelho-reflexo, sendo esta uma proposta sobre o que se quer imagem e o que se quer desejo, dentro da didática poética pertencente à poeta, que por si só já espelha caminhos, reflexos do que quer a vontade do ser, a partir das imagens que criamos e multiplicamos, sendo estas fugidias ao seu lado simbólico.

Uma vez que o que se observa nas artes modernas é uma imbricação complexa de forças a ligar e desligar a imagem de seu lado mais concreto e usual, operando por vezes em um modo defasado de se observar o “real”. Significações usuais, portanto, podem derrotar a expectativa sobre uma imagem que se quer imperativa, por exemplo, na sua dissemelhança.

Por conseguinte, a ideia é reconhecer nos contos a força geradora que impulsiona as flagrantes e constantes construções de imagem e saber por quais vezes o desejo impele e transpassa o frágil processo de construção da imagem.

Apesar de haver diferentes campos conceituais para os temas de desejo e imagem, a proposta nos inquieta. Uma vez que se quer sondar justamente como se dá o processo de construção de imagens a partir do desejo gerador. Observando que somos vítimas e algozes dessa compulsão pela deliberada criação dos desejos sobre a formulação das imagens.

Logo, fica no ar a pergunta: amamos de outro modo, senão pelas imagens que construímos? Se assim o for, a autora Fiama H.P. Brandão parece afirmar que só construímos e só absorvemos pupilarmente aquilo que desejamos<sup>3</sup> e a palavra seria apenas a extensão e a substancialização desse desejo metafórico<sup>4</sup> que nos enche a mente e que povoa nossos sentidos.

Contudo, sua escrita parece caminhar para uma produção de violência, nos arremessando à transgressão de conceitos pertencentes ao campo do erótico e da imagem, sem, contudo, desprezar uma vivência prática da qual fez parte como a tradutora e escritora que foi, porém sua vivência inscreve-se no âmbito de querer espalhar o que viveu em possibilidades que se multiplicam e abrangem o campo de

---

<sup>3</sup> "Do prefácio de Cântico Maior", reproduzido em "Apêndice" a **Obra Breve**, 1991, p. 587.

<sup>4</sup> Quanto a essa imagem que absorvemos, Lévi- Strauss (1969, p. 97) comentou certa vez em uma entrevista que, se não houvesse nenhuma relação entre a imagem e o objeto que ela representa, estaríamos diante de um objeto de ordem linguística e não diante de uma imagem. Porém, a literatura traz o simulacro dessas imagens via escrita, logo, não estamos pensando nessa relação metafísica, mas na condição de que essa imagem desperta desejos ou o contrário, quando do desejo se extrai ela, a imagem; seja ela desejosa, violenta ou violentada pelo “contexto” em que aparece.

visões do leitor, fazendo-o “desengessar”, deslocando-o ao campo das problematizações, do qual ele, enquanto leitor, teria de participar ativamente ao tecer sentidos e significados novos, a fim de cooperar com sua própria vivência literária.

Surgiria aí uma violência, violência cíclica de registro e produção dessa máquina que deseja. É isso o que temos de assumir se pensarmos a imagem como uma violação, produto de um desejo do contínuo, já que “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. (...) Toda ação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado.” (BATAILLE, 1988, p. 14-15).

Haja vista que a pretensão seja a de tornar fluído e desfragmentado esse ser erotizado, observando, por conseguinte, que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra, conectada a esta, extraindo-lhe certo fluxo. Segundo Deleuze e Guattari (2010), o ser humano seria uma máquina, uma máquina que deseja multiplicidades, já que estamos sempre a produzir.

Nesse sentido, o corpo humano seria então uma usina nuclear que trabalharia a todo vapor, onde cada átomo se ligaria a outro e a outro, até formar uma outra coisa, uma outra máquina produtora. Sempre a formar moléculas que se sobrepõem, decompõem, justapõem. Um útero seria, por exemplo, uma máquina de procriação; o espermatozoide e o óvulo, de germinação; o pênis e a vagina: máquinas de acoplar; todas seguindo um instinto, uma vontade, um desejo. O que retira do homem o poder da identidade, uma vez que o próprio corpo é uma máquina dentro de uma máquina social, que admite multiplicidades em um enche-esvazia, corta-flui, posicionando entre seus vários “e... e... e...” para formar outros, para formar mais e ao infinito.

Uma definição para as máquinas desejantes seria: o poder de conexão ao infinito que estas têm, em todos os sentidos e em todas as direções. E o próprio Deleuze afirma que somos um inconsciente produtivo que não para, e, portanto, somos frutos dessa sociedade desenfreada que é reprimida quando o desejo de produção é reprimido. Em contrapartida, nosso desejo cria e é realidade que produz e é produzida pelo desejo de.

O desejo não quer ser interpretado, ele quer criar, quer expandir-se. Nesse sentido, nós somos máquinas desejantes movidas por um inconsciente produtivo. Todavia, enquanto formos organizados por máquinas sociais, nossa produção se perderá indefinidamente ou estará diretamente ligada a meios externos que não nos convém. Máquinas gregárias ao invés de máquinas nômades. E para que não sejamos máquinas entorpecidas pelo meio social, devemos, por conseguinte, experimentar compor nosso

devir máquina em ebulição; sem uso de finalidades, apenas produção e produtos do desejo de uma máquina homem.

Por conseguinte, o desejo seria o motivo para tanta produção de produto, já que ele efetua o acoplamento de fluxos contínuos sejam eles inteiriços ou já fragmentados. Pois, “O desejo faz correr, fluir e corta” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 16). Cada máquina, por sua vez, interpretaria o mundo de acordo com seu próprio fluxo; em que cada “objeto” suporia haver uma continuidade, porém cada fluxo fragmentaria esse objeto.

Nos contos analisados, esse “objeto” poderia se hibridizar, indo do próprio desejo (pela arte/estética – *O Unicórnio*; livros, o material, produto consumado e consumido – *O Monóculo*; e até pelo amor, como produto do ideal imagético – *Eva Sabia*<sup>5</sup>) às imagens que são cortadas pelo fluxo: linguagem. Linguagem esta que nos contos aparece de forma rizomática<sup>6</sup> e fértil em um eixo horizontal<sup>7</sup> de construções que não derivam de um modelo, mas de uma des- subjetivação prática da própria autora.

Em *O Unicórnio*, por exemplo, há a introdução de objetos sensíveis, como a descrição de imagens – que remontam à rememoração das tapeçarias e quadros renascentistas – porém, se a imagem está lá, refletida por um espelho, como explicar a “rasteira” linguística ao ser dito: “Claude não quer compartilhar com ela essa imagem secreta” (BRANDÃO, 2005, p. 11); e após isso indagar-se sobre a explicação do mundo por meio da imagem, ou no caso de não se explicar, estabelecer os atrativos da memória, como sendo onipotente ou onipresente<sup>8</sup>.

Por conseguinte, as máquinas desejantes produzem a imagem a ser vista e estas se acoplam às máquinas que querem ver a imagem, produzindo dois produtos: a imagem que se viu e a que foi cortada pelo fluxo; que por sua vez produziu a indagação

---

<sup>5</sup> Nomes dos contos pertencentes à obra de Fiana H.P. Brandão, **Contos da Imagem** de 2005.

<sup>6</sup> Entende-se por rizoma uma subversão de uma “imagem dogmática do pensamento” que procede por hierarquizações, categorias estáveis. Ele é feito de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares não possui sujeito nem objeto. Sendo ele, oposto a uma estrutura será feito somente de linhas. Logo, pode-se pensar em uma antigenealogia. O rizoma “se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

<sup>7</sup> Em oposição às hierarquias propostas pelo pensamento dominante, eixo vertical do pensamento. Apostando em outra configuração filosófica, vivenciada a partir de Hume.

<sup>8</sup> “Se o Unicórnio é demiurgo da sua própria imagem, pensa o visitante, o mundo está explicado. Se a imagem permanece, mesmo depois do afastamento ou, até, antes de chegar a poisar a cabeça no doce regaço de Claude, então o mundo não está explicado e, nesse caso, a memória seria onipotente ou onipresente.” (BRANDÃO, 2005, p. 11).

diante da imagem; porém não significou só isso, pois a linguagem já afluiu para a percepção do que se enxerga como “explicação do mundo”, engendrando aí outra máquina desejanse: a do querer saber, conhecer.

“A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15), porém não de forma infinita ou como meta, mas como processo de efetuação e não de violenta intensificação. De modo que tudo é produção de produção que, por sua vez, cria linhas de fuga no caso dos contos analisados.

E não seria este o propósito? Erotizar as imagens, violentar os significados ao ponto de distender as dobras do pensamento comum junto às imagens arquivais do amor, da relação com os livros, com a cultura e a estética, e a morte.

Logo, as imagens presentes nos contos não estariam muito aquém dessa violência erótica, uma vez que cada conto constrói uma imagem de desejo diferente e diferenciada, que não repete mais o mesmo, como imagem fotográfica, mas que se abandona ao jogo erótico com relação às coisas que povoam o entorno dessa imagem fantasmática e simulada, que muitas vezes assume um caráter multiplicador. Agora resta saber se essa imagem é fruto de um desejo latente e vibrante ou se esse desejo é que impulsiona essa imagem que nos tira de nossa individuação.

Contudo, sabe-se que foi o trabalho (de fins utilitários) que decidiu o valor ininteligível de se acumular conhecimento. Mas, com efeito, sabe-se também que “o nascimento da arte seguiu de perto a conclusão física do gênero humano”. (BATAILLE, 1984). E que foi essa “arte” que principiou a jornada que derivou em esclarecimento e em embriaguez, satisfação muito aquém da que resulta de um “trabalho útil”.

Concorda-se que o trabalho sempre comungou da “realidade” da espécie humana, no entanto foi na hesitação da arte que o homem observou mais do que uma resposta à preocupação do útil, deixando a obra de arte de ser outro trabalho, para ser um *recreio*, um recreio que pode decidir, como diz Georges Bataille (1984).

E o que os trabalhos da autora têm a ver com isso? Arte. Produção de trabalho e de recreio a decidir. Tradução de um mero significado utilitário – comunicação – para um “arrombamento” violento dos sentidos alertas à arte, ao espelhamento das forças que nos acompanham e que desfaz-nos em significantes e em a-significantes gozosos de construções que se dobram e que se desdobram alocando repetições que nunca são as mesmas, uma vez que faz e refaz cenários pertencentes ao dia comum ou a imagem de

outras obras, introduzindo aí um universo de simulacros intersemióticos, presentes nos contos *O Unicórnio*, *O Monóculo*, *Eva Sabia* e na novela *Movimento Perpétuo*.<sup>9</sup>

Por conseguinte, “É doce estar espelhada nos olhos do amor”<sup>1</sup>, essa promessa de desejo e de amor gera um assalto, um roubo de si mesmo, uma vez que há a propensão de deixar seu eu por uma imagem idealizada que se imagina presa a uma versão de si, versão que, muito embora seja simulada, fora a comprada por esse interlocutor com quem se corresponde a imagem; o desejo de se ver refletida, nas graças de um ser ideal: outra simulação de si e do outro numa vertigem de possibilidades e lacunas preenchidas de acordo com a violência assumida.

O que se vê nessa construção linguística encerra um eu que se pretende ser amado, “a menina dos olhos” de alguém; no caso, do próprio ideal de amor assumido em contrapartida a esse desejo de querer ser esse alguém sublime, escolhido por esse ícone que irradia promessas.

Não obstante a isso, pode-se dizer que se empreende em nosso “espírito”, via linguagem, uma conspurcação da inteirice que se pensa acompanhar nossa natureza, promovendo, no entanto, um rasgo, uma contaminação virulenta de fantasmas recônditos e reafirmados após o abandono da nossa subordinação, sujeição à filosofia homogênea, ao discurso homogêneo, uma vez que passamos a nos reconhecer “(...) não só cheios de cólera, mas em extático tormento – na virulência dos seus fantasmas.” (BATAILLE, 1985, p. 30).

Para tanto, o que remonta a ideia de que desejar o outro, as imagens, bem como a própria máquina desejanse de que trata Gilles Deleuze (2010), faz com que o sujeito reencontre seu eu em vias de natureza dilacerada, rasgada, tomada pela virulência daquilo que não admitimos, mas que nos é próprio como as vontades do corpo e seus conteúdos, por exemplo. E não estaria, nesse sentido, a autora a propor uma des-subordinação desse pensamento arraigado pelos alicerces da lógica, ao criar espaços para se pensar essa contaminação/impregnação do desejo em correlação às imagens?

Todavia, entende-se essa sujeição à vida não mais como um percurso definido de sinais práticos interligados, mas como diria Bataille, “(...) uma doentia incandescência, um perdurável orgasmo.” (BATAILLE, 1985, p. 34), que nos guia de um interdito a outro, de uma transgressão a outra, usando isso como respaldo para a palavra

---

<sup>9</sup> Sempre que houver menção a esses contos, deve-se ter em mente que todos pertencem à obra *Contos da Imagem* da autora Fiama H.P. Brandão, obra de 2005.

necessidade. Palavra essa que, por vezes, nos prende às coisas vulgares, e que nos faz esquecer de nossa própria situação enquanto ser e corpo que respira, se alimenta, defeca, copula.

Quanto à produção de desejo, Deleuze e Félix Guattari irão tratar em *O Anti-Édipo* (2010), das máquinas que somos, das conexões que fazemos, dos acoplamentos, dos fluxos, o que irá nos conduzir ao sujeito que goza por um ânus que é solar e é também pineal<sup>10</sup>, uma vez que operamos produções de desejo da boca ao cu, por uma subjetividade perdida, mas que encontra-se à medida em que se repara nas engrenagens múltiplas, de pulsão para a vida ou para a morte; de “ (...) uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre com fluxos e cortes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.11).

E a partir dessa bricolagem, não vivemos mais a natureza pela natureza, mas a vivemos como processo de produção e esta está por toda parte, seja como produtora seja como desejante. De modo que tudo é produção, sendo o primeiro sentido do processo: “(...) inserir o registro e o consumo na própria produção, torná-los produções de um mesmo processo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.14).

Em *Eva Sabia* (BRANDÃO, 2005), por exemplo, a protagonista sabe-se projeto imagético – registro – diz que “é doce estar espelhada nos olhos do amor” (p.31) – consumo da própria produção do conceito amor – “Seria um paraíso mortífero, de demasiada alegria solitária. (...) Guardaria, inteiro, o amor por ele, numa fuga” (p. 41) – rizoma de outra produção: aceitação de que o amor também aprisiona e, na tentativa de continuar sua individuação, foge.

Pois, não há naquela geografia amorosa, espaço para novas possibilidades – “Fugir com a sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a

---

<sup>10</sup> Paródia do desejo de tocar, chegar ao sol, Prometeu e Ícaro. Tal ambição torna-se um tormento, pois não podem enfrentar o Sol com a sua visão baixa e isso apenas os levou a tentativas fracassadas de um terceiro olho especializado que poderia fazê-los contemplar o sol. E esse ânus solar seria uma paródia na qual esse olho enfrentaria o astro e lhe faria a homenagem dos seus excrementos, expelindo-os como vulcões. O homem teria então, iniciado uma estratégia mais exigente na tentativa de encarar aquele astro que dá vida, mas que torna insuportável o ver nu, sem equipamento. E assim, no alto do crânio começou-se por formar uma glândula chamada pineal (olho pineal), sendo este um projeto abortado de um verdadeiro olho com direito a fixar diretamente o Sol sem ferir-se. Obviamente, estamos a tratar de um sol fálico, que a tudo dá vida, porém, assim como a vegetação, nós, seres humanos, somos diretamente atraídos por ele, ao passo que a mesma atração nos faz desviar dele, para não ofuscaros a visão. E no esforço de parodiar a dicotomia luz e trevas, Bataille se intitula Jesúvio, “paródia imunda do tórrido e ofuscante sol” (1985, p. 13) A inferência, portanto, é irônica; pois que o Sol, enquanto o portador de toda a vida na Terra, serve também como o destruidor de culturas, e na busca do mar prepara-se para evaporá-lo e provocar seca. Isto é ainda mais visto como o ânus, como instrumento de excreção, já que toma o lugar do Sol, como sendo este um deus-vulcão, como sugere o autor. Logo, pode-se pensar em paródias de paródias sobre paródias.

olhavam com desejo.” (BRANDÃO, 2005, p. 41) – imagem violenta e violada de si que se torna parte do mesmo processo de produção em que se encontram a imagem, o conceito de amor, de desejo, de busca por si.

Não obstante a isso, deve-se ter em mente que esse processo excede o ideal e transforma-se em ciclo, no qual o desejo torna-se algo imanente, como já assinalavam as teorias do filósofo Thomas Hobbes<sup>11</sup>, sobre o fato de que o desejo dentro da existência humana assumiria uma postura de espiral que iria de desejo em desejo. Sendo assim “exposto” no livro *Contos da Imagem* (2005), uma vez que os desejos passam de campos a campos, de temas a temas, que vão desde estética ao simulacro do morto. Traduzindo as possibilidades de um rizoma-máquina, campos que se acoplam, em um corpo de órgãos frutíferos e capaz de, no processo, engendrar novos campos e produções de máquinas desejanças.

Por conseguinte, a análise transitará entre o discurso erótico e os problemas fundamentais que este coloca, bem como o processo de construção de imagem, recortado via discursos problematizados pela linguagem. Essa metodologia pretende, para tanto, aliar conceitos oriundos de George Bataille, Roland Barthes, Luiz Roberto Monzani, Suely Rolnik, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Félix Guattari, Gilles Deleuze e textos afins de autores selecionados, a fim de endossar as perspectivas dos eixos temáticos abordados, ora corroborando ora negando as acepções, que visam dar visibilidade às discussões trazidas pela autora Fiamma Hasse Pais Brandão.

Ademais, se observará como o discurso em prosa poética de *Contos da imagem* (2005), tratará das problemáticas da construção de imagens e da fabulação de desejos, tendo em vista os desdobramentos arquivais que o mito de Eros coloca e o espelhamento no discurso da fabulação dos desejos e da imagética.

---

<sup>11</sup> *Apud* MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e prazer na idade moderna** de 1995.

## 2. A BUSCA DE UM OBJETO: CONSTRUÇÃO DE REGISTROS IMAGÉTICOS/ DESEJANTES EM UMA PRODUÇÃO SINGULAR

Medo é não cultivar por causa dos pássaros.<sup>12</sup>

Fiama Hasse Pais Brandão foi uma escritora que do retrato extraiu a vida e da obra apostou na identidade assumida para o seu ser e, ao trazer uma corporeidade às ideias, singularizou-se. Nasceu em um distrito de Lisboa em 15 de agosto de 1938. Frequentou o curso de Filologia Germânica da Universidade de Lisboa, onde acabou fazendo crítica de teatro, estagiando posteriormente no Teatro Experimental do Porto (1964) – talvez aí começasse sua afeição pelo gênero. Morou em Lisboa até 1992, depois retornou ao local onde nasceu – em uma quinta em Carcavelos –, chegando a falecer em 19 de janeiro de 2007.

Ela foi então, escritora, poetisa, dramaturga, ensaísta e tradutora portuguesa. Acabou ajudando a formar o Grupo de Teatro de Letras. Foi casada com Gastão Cruz – também poeta, tradutor e crítico literário. Seu livro de estreia foi *Em Cada Pedra Um Voo Imóvel* (1957), cuja obra lhe rendeu o Prémio Adolfo Casais Monteiro<sup>13</sup>.

Por amor às artes a sua atividade no teatro inicia-se por um estágio, em 1964, no Teatro Experimental do Porto que tinha a frequência de um seminário de teatro de Adolfo Gutkin na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970. Sua primeira encenação foi em 1974, interpretando *Marina Pineda*<sup>14</sup>, de Federico García Lorca. Em 1961 recebeu o Prémio Revelação de Teatro, pela obra *Os Chapéus de Chuva*. Mas ela não parou por aí e dedicou-se à escrita de várias peças de teatro. Dentre elas a mais notória é *Noites de Inês-Constança*, provavelmente escrita entre 1996 e 1998, e publicada em 2005.

A autora acaba por ganhar notoriedade no meio literário com a revista/movimento *Poesia 61*, em que publica o texto *Morfismos*. O detalhe é que ficou considerada como uma das mais importantes escritoras do movimento que revolucionou a poesia nos anos 60. E o que se diz do projeto *Poesia 61*: seria uma espécie de projeto/

---

<sup>12</sup> MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 76.

<sup>13</sup> Outro grande escritor reconhecido mundialmente. Em homenagem a sua obra – dois anos após sua morte – “ofertam-lhe” a homenagem de pôr seu nome no instituído Prémio Literário de Poesia Adolfo Casais Monteiro, o qual fora patrocinado pela Associação Portuguesa de Escritores.

<sup>14</sup> Peça escrita em 1925 por Federico Garcia Lorca e encenada pela primeira vez em Barcelona, no dia 24 de junho de 1927. Não saberia dizer se a escrita se faz Marina ou Mariana, pois foi inconclusivo saber a partir das pesquisas feitas via internet.



movimento que conta com manifestos de e para uma poesia concreta ou experimental, caracterizando-se em uma escrita que dava maior atenção ao significante e à corporeidade da palavra poética, propondo um discurso que se pautava mais na mancha escrita, na palavra, que na subjetividade ou na trama histórica, trazendo à tona o confronto de forças o histórico x o textual.

Vale salientar que este momento da sua escrita – idos da década de 1960/70 – foi um período em que Portugal passava por uma revolução político-social, que não deixou mortos, apenas mudanças e gritos por liberdade e igualdade. Mudanças de regime, de pensamento, de poder econômico, de “senzalas esvaziadas”, as colônias deixavam seus “donos” e buscavam respirar a sós. Assim, a Revolução de 25 de Abril ou dos Cravos: matava os ditadores e implantava constituições democráticas. Entregava flores a quem entregava balas de chumbo e cheiro de silêncios.

E foi nesse movimento de vida e arte que buscou se encontrar dentro dos múltiplos discursos da modernidade e da pós-modernidade. E por mais que a diretriz canônica<sup>15</sup> lhe “puxasse” da margem do penhasco, ela não teve medo de trazer à tona as ideias dos mais diferentes escritores que possuíam o pensamento à margem do estilo português de se enfrentar as artes.

Contudo, como fomentar discussões se, de repente, pouco ou nada se sabe da existência de trabalhos que contemplem a diretriz de se achar o entre-lugar da relação entre o fabular de desejos e a construção de imagens?

Assim, a fim de estabelecer relações primeiras entre as condições discursivas dos textos em prosa da autora com a reflexão teórica, há de se fazer mister o conhecer fragmentado - em fractais - a que ela nos remete em sua prosa.

Ademais, algo nos contamina como uma palavra em “sintoma”, algo indicial, que tenta aludir a uma experiência de trabalho com a linguagem, denotando um rastro de sua experiência vivida ao experimentar a arte de traduzir poéticas como a de Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Novalis, Anton Chekhov, ao passo que sua composição poética indica ter ela, a poetisa, consciência de que sua experiência já foi e o que lhe sobrou foi

---

<sup>15</sup> Pensa-se em uma diretriz dita “canônica”, no sentido de que em Portugal – local de origem da escritora – é ainda maciça e expressiva a cultura de se fazer sentir, ouvir e sublimar os moldes de fundação dessa nação, o seu orgulho como máquina imperiosa, etc. Nesse sentido, vale salientar que a escritora em questão tem um livro – *Noites de Inês Constança* (2005) – que comunga desse aparelho afetivo. Porém, o livro se mostra anômalo, diferente; uma que vez que tange da temática emocional para discursos outros, como a imagem e o simulacro, por exemplo.

o debruçar sobre a experimentação, hibridização e a multiplicação dos fenômenos da linguagem.

Seduz-se como qualquer outro português ao cânone de sua literatura e história pátria, contudo é justamente nessa intimidade que ela constrói suas teias, movendo o senso comum a outros deslocamentos.

## 2.1 AS ERRÂNCIAS DA ESCRITA

E justo nesses deslocamentos surgem os fantasmas e os miasmas a que as manifestações do vivido apresentam-se sobre os múltiplos níveis, fomentando uma espécie de transe, de lugar outro onde a poetisa se inscreve enquanto agencia uma poética forjada sobre a “cópula” dos discursos e sobre a quebra dessa identificação fronteiriça entre o eu e o mundo. Essa palavra-sintoma, então, ganha “corpo”, mesmo mostrando-se quebrada e fragmentada. Porém, essa transformação, segundo Cassiano S. Quilici (2004),

(...) está na origem de uma escrita que pretende ser, ela mesma, uma experiência limite, uma espécie de prova iniciática, na qual o autor dissolve formas cristalizadas da subjetividade, forjando novos modos de ser. Tal tarefa implica na negação de “literatura”, entendida como produto concebido e manufaturado por um criador, sujeito do processo. O próprio caráter fragmentário dos textos contribui para desmanchar a ideia de uma subjetividade una que a produz. (QUILICI, 2004, p. 85)

Nos textos escolhidos para análise, o que se nota é que justamente esse poder do fragmentado é o que irradia a experiência do vivido e que ultrapassa um campo de experiências do delimitado, já que propõe um novo olhar para o mesmo objeto imagético palpável e inteligível a vista de todos. Contudo, há fugas provocadas justamente pela linguagem, essa linguagem em que se observa, em muitas passagens, não se saber exatamente o que é apenas imagem ou desejo.

Isto posto, observemos a questão da linguagem ao infinito que, segundo Michel Foucault (2006), está ausente devido ao fato de ela atravessar o espaço virtual onde a própria linguagem se faz imagem para si mesma, transpondo, por conseguinte, o limite da morte pela reduplicação em espelho<sup>16</sup>. Vale salientar que não é mais possível, dada

---

<sup>16</sup> A estrutura do espelho é dada em seu próprio centro, a obra apresentaria, nesse sentido, uma psique (um espaço fictício ou uma alma real) na qual ela aparece como em miniatura e procedendo a si mesma em duplos imperceptivelmente deslocados, e o deslocamento só se faria visto via linguagem rasgada. (FOUCAULT, 2006, p. 51).

as nossas circunstâncias culturais, fazer/ escrever uma obra fechada em si mesma, ou que fale das glórias de uma nação, por exemplo.

Por conseguinte, a linguagem que se pretende hoje é ambígua, dupla, mostra e nomeia com a pretensão de dizer tudo, não quer apenas transpor interditos, mas chegar aos extremos do possível, numa cadeia ramificada e articulada de linguagens em vias de nascer. Logo, repetir, combinar, dissociar, inverter, depois reverter, seriam processos a levar a linguagem a uma exaustão radical, que já não diz nada a ninguém, forçando-a a ser dupla, mesmo em seu mutismo.

Ademais, tudo o que pudera ser dito já o foi, só nos resta multiplicar esse dito e desdobrá-lo, ao passo que sustentamos ao infinito essas linguagens fragmentadas entregues a si mesmas, uma vez que encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos.

Nesse sentido, ela não promete nada, apenas adia a morte prometida em prol de um espaço onde ela é sempre análoga dela mesma, posto que sua própria palavra é retomada e consumida como um lugar sem lugar “(...) pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros.” (FOUCAULT, 2006, p. 59).

E essa incapacidade de diferenciar os conteúdos talvez se deva mesmo pela escrita partir de um não lugar. Por estar tal escrita vinculada às expectativas da supermodernidade, a qual a escritora não deixa de acalentar, haja vista que sua mão traduziu tantas e tantas obras com tal “formação” ou deformação crítico-literária.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunspecto e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, (...) um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório, ao efêmero. (...) “O espaço seria para o lugar o que se torna a palavra quando é falada, isto é, quando é apreendida na ambiguidade de uma efetivação, transformado num termo dependente de múltiplas convenções (...)”. (AUGÉ, 2012, p. 73 - 75).

Não nego a leve presença de referenciais nos textos analisados, porém nem todos podem ser “lidos” em destaque ou isolados. Há de se fazer valer conjuntos, interstícios, nos quais essas relações confabulam umas com as outras, os quais nos distanciam de uma interpretação segura. Em *O Unicórnio*, por exemplo, a tapeçaria/personagem, que

está situada no tempo e espaço, como obra que é, ganha vida e se “movimenta” como um morto insepulto.

Já no conto *O Monóculo*, a biblioteca, antes local de segurança e refugio de muitos solitários, vira um “monstro” disforme e nada acalentador, transfigura-se diante do personagem, perdendo a anima que a habitava junto às certezas do Avô, agora perdidas devido à quebra do objeto catalisador de sua visão: o monóculo. E em *Eva Sabia*, o apartamento, que deveria servir como ninho de amor, torna-se lugar de repulsa e aversão. O cais, que deveria ser só lugar de passagem, é para a personagem lugar de liberdade e experimentação.

Enfim, todos os locais foram transformados em não lugares, como simboliza o estudioso Marc Augé (2012). Assim sendo, pode-se dizer que há os ritos, os locais, as presenças, mas a beleza dos contos está na ausência, na deformidade, no plano em que as “coisas/lugares” são arremessadas às ambíguas possibilidades.

“(…) sua Senhora ali representada viva, bordada em tapeçaria do século quinze, nas paredes de Cluny.” (BRANDÃO, 2005, p. 17). Esse seria um trecho que traduziria essas remissões históricas, relacionais e identitárias, faladas há pouco. Porém, o que chama mais atenção não é em si o fato de que há uma abadia/museu chamada Cluny, ou de haver uma tapeçaria do século quinze, é o fato de a autora ter posto em tamanha proximidade os sons: sua e viva. “Sua” indicando posse e “viva”, algo em movimento, por exemplo.

Algo aconteceu em fração de segundos e deformou a relação antropológica que talvez eu desconfiasse situar, para entrar na combustão dos sons, das palavras que sozinhas já nos abre um leque de imagens outras, formando um caligrama, uma armadilha de duplos.

Michel Foucault, em seu texto *Isto não é um cachimbo* (1988), ao falar do caligrama nos traz algo significativo, por ter ele “um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia” (p. 22). Pois o caligrama tende, segundo o autor, a aproximar o texto da figura, compor com linhas as formas do objeto, juntamente com a disposição e a sucessão das letras, alojando, por sua vez, os enunciados no espaço da figura, e vice-versa, como no caso do conto *O Unicórnio*, por exemplo.

Tal “astúcia” reduz o fonetismo para o olhar de um instante, o que faz da imagem um fino envoltório que é necessário transpassar para seguir no entendimento do

que se quer a “peça” tecida pela autora, que pretende, nesse compasso, assim como o caligrama, “apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, 1988, p. 23). Haja vista que o caligrama:

(...) conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. (FOUCAULT, 1988, p. 23).

E em *O Unicórnio* a “jogada” se faz ao burlar os limites da representação, da designação do ser, da nomeação do que seja desenho, do que seja palavra, justamente como prevê Michel Foucault (1988), uma vez que o conto se desenrola entre uma experiência incorpórea, entre uma afetação vivida entre o personagem “real” que interage com as imagens de uma tapeçaria medieval, tudo isso justaposto em um evento discursivo que nos “embrulha” o raciocínio.

Contudo, talvez seja exatamente esse “molde” inominável a peça que liga o que eu –leitor – percebo como imagem ao que entendo por desejo. Exteriorizando, por conseguinte, uma linha tênue, uma experiência estratégica que ousa aguçar no leitor seus sentidos, fazendo-o ver o que antes, decerto não veria, não pensaria, não diria. Trazendo ao texto, nesse sentido, uma realidade própria, em que a linguagem em momento algum estaria a cargo de uma subordinação prática com o nosso mundo, dito real, mas sim a criar seu próprio mundo, contexto de real. Perdendo, assim, seu caráter designativo e fundando sua própria realidade verbal.

Dessa forma, cada elemento seria evocado e realizado a partir de palavras que apenas tornariam esses elementos compreensíveis à leitura, o que colocaria o leitor em contato com a irrealidade da obra – esse mundo imaginário no qual a palavra literária nos situa. Retirar-se-ia da percepção representativa para aquela em que se apresentaria um objeto, mesmo que este esteja ausente, já que a palavra literária tem a capacidade de fazer evocar em seu esplendor esse objeto “ausente”.

Pois, a linguagem literária não tem um valor funcional, mas referencial. A respeito disso, se experimentássemos dizer a palavra café, por exemplo, imediatamente

disporíamos de um arsenal de sensações. Contudo, o café é o objeto “ausente”, que se tornou real devido à apresentação feita pela linguagem de ficção.

Todavia, o grande paradoxo da literatura é o de justamente negar esse real conhecido em prol dessa (ir) realidade fictícia; construir de palavras reais, uma história imaginária, o que anula o tempo, as noções de verdade e de sujeito e que faz abdicar certezas histórico-culturais. Tal ato, por consequência, abandona o leitor a um universo aberto, múltiplo, de estranhamentos, os quais abrem possibilidades outras, ainda não comungadas.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos — das coisas e dos homens — não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição da lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1978, p. 16 - 17).

Nos contos da autora, essa dualidade, até muito tempo preterida junto às escritas e à filosofia, foi abandonada. Tudo isso porque a dualidade deu lugar à multiplicidade, à deformidade, à desmembração dos espaços e dos sujeitos, olhando sempre para um mar de desejos e de imagens marcadas por não lugares, haja vista que até ela se deteriora enquanto lugar de reflexos.

Isso posto, pode-se observar como a noção de realidade para os sujeitos atores do livro *Contos da Imagem* (2005) estão expostos a esse engodo de vivências, em que a realidade deles não se explica, mas lhes é dada a possibilidade de vivenciar outros mundos no mesmo mundo em que habitam.

Em *O Unicórnio*, por exemplo, é dado ao personagem Rainer Maria Rilke a possibilidade de, através de uma imagem refletida por um espelho, vivenciar uma paixão por Claude. Porém, Claude de la Viste não passa de uma imagem posta sobre uma tapeçaria do século XV, exposta na Abadia de Cluny, em Paris<sup>17</sup>, e refletida por um

---

<sup>17</sup> Hoje em dia essa abadia integra junto a uma terma romana em ruínas, um museu: o Museu Nacional da Idade Média, que fica no centro do Quartier Latin, Paris, em frente da entrada oficial da Sorbonne, tendo a aparência dessas antigas escolas góticas inglesas. Dentro do museu são vários os tesouros inestimáveis, como: joias, pinturas, esculturas, vitrais, antiguidades e tapeçarias. Entre elas encontra-se a tapeçaria da

espelho, ela e sua Aia convivem com este amante, o qual passa dias e noites a interagir com estas formosas mulheres-imagens e os animais que compõe a figura forjada na tapeçaria.

Tal história, como bem se pode ver, só pode ser experimentada se abandonarmos o real. A palavra, como se viu na história do conto, de fato é real, mas a história pertence ao irreal, ao imaginário, ao faustoso universo da escrita literária. Sendo a própria experiência literária quem constrói o duplo, a possibilidade de ser, só que em outra versão; o que independe dessa possibilidade ser dada a objetos ou às pessoas do universo fictício.

Em *O Monóculo*, por exemplo, o duplo recaí sobre a imagem ausente, os intelectuais apreciados pelo protagonista, criando um devir-imagem, já que essas imagens outras são projetadas não em outras pessoas, mas em lombadas de livros velhos depositados na estante. Já em *Eva Sabia* – outro conto do livro – o duplo recaí sobre a imagem que o protagonista cria de sua própria namorada, criando uma versão outra da personagem Eva, sendo esta mais cativa de seu próprio reflexo e ideias.

E assim, Fiama Hasse Pais Brandão vai bordando seu “retrato”, apostando numa certa singularidade. Pois, a poetisa, como pena que vai buscar a mancha, a tinta, na última camada que protege a psicologia humana – plasmada nas imagens cristalizadas, pertencentes ou não do imaginário coletivo –, fomenta, todavia, discussões até filosóficas a respeito do conteúdo vivo que emana, sendo suas inquietações advindas do mais simplório ao mais crédulo evento que ocorre ao seu redor, detendo-se em questões estéticas e até ontológicas, no sentido de buscar compreender as rachaduras que insistem em abrir-se dentro da confissão humana.

Isto posto, há de se fazer mister entendermos a questão literatura. Literatura como um lugar privilegiado do imaginário que, mesmo sendo de cunho memorialista<sup>18</sup>, por exemplo, mostraria seus mecanismos de ausência, de falta, de simulacro. Uma vez que “Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde, onde as paixões se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem.” (BRANCO, 1995, p. 23).

---

*Dama com o unicórnio* – de idade renascentista, é a imagem sujeito-ator de que trata a autora em seu conto – descoberto acidentalmente pela escritora Georges Sand Castle em Boussac, 1844.

<sup>18</sup> Citado como exemplo apenas, já que este não é seu lugar de escrita. Muito pelo contrário, a escrita da autora analisada abole definições de gêneros textuais, embora os chame de contos e de novela. Todavia, essas discussões genéricas de tipologia textual não fazem parte do interesse de pesquisa.

Tal “roupagem” é feita *do* e *no* seio da linguagem, revelando sempre na materialidade da escrita a emergência dos desejos, dos fantasmas, dos significantes expostos na “vitrine” literária e que a nada nem ninguém deixa passivo. Roland Barthes no texto *O prazer do texto* (2006), vai nos dizer que todas as paixões, bem como todos os excessos podem ser vivenciados no ato de ler o texto, o que resultaria num prazer, num gozo – tanto dramático como cômico – que nos permite transgredir inclusive as figuras que fruem em nosso imaginário. Não obstante,

(...) o texto literário não é só lugar de Narciso, onde o prazer da própria imagem se atualiza. Ele pode ser o lugar de todas as rupturas, todas as transgressões, pois é do veneno da escrita (...) que se constroem os novos mundos da utopia. (BRANCO, 1995, p. 28)

Na citação acima, fala-se de Narciso, que se embebeu de sua imagem em espelho d’ água, o que nos lembra da questão dos espelhos, reflexos. Contudo, nem todo espelho é o reflexo da realidade tal qual ela se apresenta. Ele pode ser também o portador e o porteiro para algo ainda não visto, porque não está lá, ou porque está velado, como no caso da pintura *As meninas*, de Velásquez, ou como no conto *O Unicórnio*, em que a própria personagem utiliza um espelho para ver de dentro da imagem os outros personagens, que compõe a “cela” artística onde ela se encontra originalmente.

Espelho é também tudo aquilo que estabelece relações, sejam elas simétricas, assimétricas ou inversas. Tudo aquilo que cria o duplo, que supõe duas cenas, duas articulações, passagem para uma outra dimensão, que, sendo outra, entretanto, reflete a primeira, nunca se esgotando como pura repetição. Essas múltiplas imagens fazem-se no nível da fabulação. (BRANCO, 1995, p. 34).

O leitor fascinado, talvez nem perceba a travessia, mas também não se mostra imune, indefeso, uma vez que, por ventura, ele tenha a consciência de que é e está diante de um espaço de simulacros, de encenação, produção de espetacularização, e que o texto literário, para tanto, seria o lugar próprio da confluência de reflexos a refletir outros reflexos/vozes, podendo-se nesse espaço inverter, deformar, transformar e/ou travestir os discursos espelhados<sup>19</sup>. Ademais, “(...) a imagem do espelho não leva necessariamente ao espelho do Narciso mítico, pura reduplicação, imagem de seu desejo, mas a um jogo complexo de reflexões.” (BRANCO, 1995, p. 39 - 40).

---

<sup>19</sup> Desenvolve-se aí a teoria da transtextualidade ou arquitextualidade de Gérard Genett, que consiste nessa inter-relação textual. Segundo ele, a relação de derivação existente entre as obras literárias, só demonstram um grau de universalidade entre as obras, nesse sentido, toda obra manteria conversações com outras e todas elas seriam hipertextuais. (GENETT *apud* BRANCO, 1995, p. 35).



Não obstante, deve-se ter em mente que a escrita de Fiama H. P. Brandão estabelece-se como um mapa, que não aponta margens nem funduras, apenas ranhuras em uma superfície que faz emergir possibilidades de vir a ser; um mapa em contínua construção, já que seus contos surgem como prismas que irradiam anômalas<sup>20</sup> luzes a apresentar formas diferentes de se observar, com efeito, os desvios do erotismo; desmistificando, por fim, a concepção do senso comum, que cultua a própria palavra como sendo sinônima de algo corruptivo, pornográfico, infame.

Vale salientar que toda sua história enquanto escritora é pautada na suplantação do que lhe foi ensinado por aquilo que ela viveu em sua prática, em seu tempo poético. Não repetindo mais o senso comum de suas primeiras “lições”, mas repete em um eterno retorno<sup>21</sup> o diferente, numa reconstrução feita de avanços e recuos.

Para Leonardo Soares e Luciana Miranda (2008), o sujeito é somente duração, além de se fazer persistência, em um conjunto de afirmações e crenças decorrentes dentro de um sistema, de hábitos que qualificam o indivíduo, conferindo-lhe não A identidade, mas apenas UMA identidade. E ao admitirmos uma identidade x, devemos ter em mente que essa seria definida provisoriamente, e que ela tenderá e será passível de mudança, tão logo se modifiquem as experiências que conformam os hábitos do sujeito dentro da sociedade.

E é nesse *entre* que a escritora, em posse de sua identidade provisória, tende a forjar identidades novas, agenciando sempre novos enunciados e novos enunciadores, tornando esse *entre* um puro campo de possibilidades, fazendo com que as fronteiras entre sujeito e objeto se diluam, se tornem inócuas; e assim as existências vão se delineando e as subjetividades vão sendo produzidas, como uma nova cartografia a ser redesenhada.

---

<sup>20</sup> O termo anômalo citado tem referência ao ser que diferente daquele ser cristalizado, é o ser nômade, diferente dos demais dentro do pressuposto coletivo, é aquele capaz de povoar o liso, a superfície de um deserto e por ele errar, criar linhas fugas, agenciar pensamentos, exteriorizar sua individualização, ser o fora de seu próprio eu, tornar-se múltiplo em um plano de rizomas; o que suplanta a ideia de uma verdade, de uma univocidade do ser. “É nesse sentido que o nômade se define menos por seus deslocamentos, como o migrante, do que pelo fato de habitar um espaço liso, deserto ou estepe”. (ZOURABICHVILI, 2004. p. 27).

<sup>21</sup> O *Eterno Retorno* é um conceito filosófico do alemão Friedrich Nietzsche. Um dos aspectos desse conceito concerne aos ciclos repetitivos da vida, uma vez que estamos sempre presos a um número de ações e fatos, fatos estes que se repetiram no passado, ocorrem no presente e se repetirão no futuro, como por exemplo, guerras, epidemias, etc. Teríamos então um mundo feito não de polos opostos, mas de faces complementares de uma mesma e múltipla realidade. Assim sendo, as noções de bem e mal, amor e ódio, por exemplo, seriam instâncias de uma realidade que se alternariam eternamente. E como a realidade não tem objetivo ou finalidade, a alternância nunca termina.

Esses “quase sujeitos” e “quase objetos” que estão no entremeio, criados como uma nova produção maquínica – onde a escritora enquanto sujeito, não pode se abster – podem ser corpos sociais, ou ainda, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, máquinas desejanças agenciando indivíduos. Assim sendo, “(...) as máquinas são junções de pedaços heterogêneos, a agregação que transforma as forças, articula e impulsiona seus elementos e os coloca em estado de contínua transformação.” (BROECKMANN *apud* SOARES; MIRANDA, 2008).

Haja vista esses elementos, o que faz o sujeito Fiama enquanto escritora? Agencia práticas em que o sujeito está descentralizado de seu poder como enunciador, e ao fazer isso, ela retira a mesmice de uma relação emissor-receptor, o que potencializa os agenciamentos coletivos, fazendo ser indissociável tal relação – o sujeito do enunciado e da enunciação passam a se confundir numa só voz.

E para compreender essa palavra-sintoma e essa singularidade confessada e à espreita de deslocar os limites, será analisado o livro: *Contos da imagem*, publicado em 2005. Livro em que a poeta Fiama H. P. Brandão deu muita ênfase ao que se propôs: refletir sobre a construção de imagem e do desejo, mesmo que inconsciente, sobre o subjugar ou deixar fluir essa imagem, recuperada sempre a partir da percepção do outro, embora haja a tendência a formá-la a partir de nós e de nosso lugar, em vez desse lugar pertencente ao outro.

Assim sendo, na obra analisada há toda uma reflexão diluída na tessitura textual e no discurso dos personagens sobre o que seria a imagem, figura, aparência, a embriaguez das imagens, a dissimulação das imagens – imagens criadas por imaginação e por despeito de querer ser outra imagem –, além de haver a evocação das imagens ausentes, apenas pelo simples desejo da presença mesmo que em ausência.

No conto *O Unicórnio*, por exemplo, há a imagem que por si só: pensa, interage<sup>22</sup> ao querer trocar o espelho por um livro, usando estes objetos como moeda de troca para satisfazer desejos – trecho no qual Rainer Maria Rilker (personagem) troca um livro impresso em tipografia do século vinte por um espelho que reflete uma moça e encostado a ela um unicórnio de cabeça branca – motivo da tapeçaria renascentista *A dama e o unicórnio*.

---

<sup>22</sup> Essa interação ocorre quando, por exemplo, as imagens planejam trocar o espelho pelo qual o personagem de Claude “via” a imagem de Rainer, por um livro; ou quando a Aia quebra as barreiras de um mundo metafísico, durante o simples ato de ir e vir, ou melhor: entrar e sair da tapeçaria, trazendo consigo cestas de frutas, o que “nutriria”, de certa forma, o enamorado pela imagem.

Tal fato evoca, por conseguinte, uma quebra nos contornos metafísicos, uma vez que o desejo rompe a barreira entre o vivo e o não vivo e do presente *x* ausente, além de romper as barreiras do tempo cronológico, usurpando o direito a um tempo presente do vivido e instaurando um tempo outro, o tempo de *Aion*; que segundo a teoria:

(...) apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, 2000, p. 193).

Ocorre que é, justamente nesse tempo de *Aion*<sup>23</sup>, nesse tempo fronteiro, nesse não tempo, que o conto se realiza, pois é no calor do instante, na quebra, na ruptura do tempo cronológico linear, que o conto desenvolve a imanência das imagens da tapeçaria que, *a priori*, seriam tão personagens quanto o personagem Rainer. Uma vez que a imagem é do século XV e o livro do século XX – alocado em um tempo, provavelmente, ainda de passado, e o fator denunciante está no complemento dado ao livro: “... um simples livro, impresso em tipografia do século XX”. (BRANDÃO, 2005, p. 17).

---

<sup>23</sup> Deleuze reabilita a distinção estoíca de *nion* e *chronos* para pensar a extratemporalidade do acontecimento, ou o paradoxo do tempo. Nesse sentido, *Aion* se opõe a *Chronos*, que designa, por sua vez, o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante, no qual tudo é passível de acontecer. Porém, há certos paradoxos. O primeiro paradoxo diz respeito ao acontecimento, que, sendo este do mundo, só subsiste como tal se estiver envolvido junto à linguagem, e só ela o tornaria possível. Mas há um segundo paradoxo que examina o acontecimento sob o prisma de um tempo morto, onde nada acontece. Esse tempo morto, que, de certa forma, é um não tempo, batizado também como "entre-tempo", seria *Aion*. Nesse nível, o acontecimento não é mais apenas a diferença das coisas ou dos estados de coisas; ele afetaria a subjetividade, inserindo a diferença no próprio sujeito. O acontecimento, nesse sentido, não teria lugar na ordem cronológica, muito pelo contrário, ele marcaria uma cisão, um *corte*, de modo que o tempo se interrompe para retomar o evento sobre um outro plano – daí a expressão "entre-tempo". Ao elaborar a “teoria” do acontecimento, Deleuze expõe o tempo e o sentido, ou seja, uma cronologia (em geral) que só é pensável em função de um horizonte de sentido comum a suas partes. Assim, a noção de um tempo objetivo, exterior ao vivido e indiferente à sua variedade não passa da generalização desse tempo vivido pelo "senso comum", havendo aí a possibilidade de exibir a série infinita das coisas ou dos seres num mesmo plano de representação. Já o acontecimento, como "entre-tempo", por si próprio não passaria, porque ele é tido como puro instante, um ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois, um tempo dito como flutuante que atravessaria o horizonte cronológico. Logo a experiência do acontecimento nesse paradoxo seria a de uma "espera infinita que já é infinitamente passada, espera e reserva". Assim a distinção entre *Aion* e *Chronos* não reconduz à dualidade platônico-cristã da eternidade e do tempo. Uma vez que não existe experiência de um para-além do tempo, mas apenas de uma temporalidade trabalhada por esse não tempo, onde a lei de *Chronos* não tem reino. “Sob o termo *Aion*, o conceito de acontecimento marca a introdução do fora no tempo, ou a relação do tempo com um fora que não lhe é mais exterior (ao contrário da eternidade e sua transcendência). Em outros termos, a *extra-temporalidade do acontecimento é imanente* e, sob esse aspecto, paradoxal”. (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2004. p. 11-12).

Ademais, as imagens da tapeçaria não se confundem, mas criam um plano em que a própria imagem (como um todo) instaura-se como plano-personagem, capaz de pôr sua própria imagem com uma imagem do pensamento, um cristal a exteriorizar por suas margens algumas problemáticas e de incitar a caça por soluções, fazendo com que nesse momento haja uma coexistência de realidades, que pousam sob uma espécie de devir-filosófico, em que o pensador poderia se orientar intuitivamente de certas determinações do mundo, sem haver, para tanto, o contraponto de orientar o pensamento com referências, inventando, assim, seu próprio sistema de orientação.

Logo, essas imagens de tapeçaria que a autora traz no conto e que interagem e problematizam as experiências do vivido são o próprio fora do pensamento, sendo elas a imagem que pensa, que pulsa, que erra nômade pelos constructos filosóficos e que constrói para si uma cadeia de estranhamentos. De certa forma, essa imagem – sendo ela irreal ou não – deforma a realidade e é capaz de pôr o leitor a duvidar de sua própria leitura, ou da noção sensível de percepção e apreensão desse real que, *a priori*, nos entrega o cotidiano.

Além disso, Rainer Maria Rilke apresenta-se como o observador desejoso que, a partir da visão do desejo que Rainer nutria pela Senhora, começou a não só desejá-la, mas também a desejar o espelho em que Claude – a senhora – se embebia da imagem –, o que suscita a reflexão sobre como o desejo dos outros nos provoca certos desejos e até o sentimento de inveja.

Não obstante, o conto traz também o espaço físico como provocador da imagem desejosa, cuja ideia vem de Rainer Maria Rilke (personagem), “(...) um lugar assim simultaneamente abadia e museu, duplamente contemplativo, é um lugar de paixões fortes, de corpos em busca da imagem, de espíritos em busca do desejo saciado” (BRANDÃO, 2005, p. 16).

Já em *O Monóculo* a imagem é contrastiva e advém ora da realidade ora da ficção<sup>24</sup> e o desejo está no adquirir e comungar conhecimentos acumulados durante a história da humanidade, utilizando, para isso, a metáfora dos óculos (no caso aqui, monóculo, que só enxerga, só dá visibilidade a uma coisa de cada vez, embora dê a possibilidade de ampliação da imagem, foca-se apenas em uma), admitindo que vemos aquilo que desejamos e que comungamos dos espaços verossímeis a esse desejo de ficar, por não termos uma amplitude multifocal ou imagética.

---

<sup>24</sup> Tomemos por real: as pessoas/personagens, e por ficção: as lombadas dos livros.

Para Baudrillard (1991) isso talvez se encararia como uma vontade de desrealizar, de trazer para a realidade um simulacro de dupla aspiração. No conto *O Monóculo*, há uma aspiração narcisista: obter naquela imagem (os livros na estante) algo forjado a partir de si, de seu conhecimento, e há uma aspiração holográfica, quase fantasmagórica, em que seus convivas (as lombadas dos livros) são todos encarados como personalidades marcantes e que para ele – o personagem que forja as imagens – todos aqueles simulacros (as personalidades/pensadores) seriam iguais a ele.

Isso ocorre porque a projeção das imagens se daria em um campo de virtualidades que, para o protagonista, se situaria na sua mesma dimensão, a do presente, tal qual hologramas. E dessa forma o duplo seria:

(...) uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte (...). (...) quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente. (...) o poder e a riqueza imaginária do duplo, aquela onde se joga a estranheza e ao mesmo tempo a intimidade do sujeito consigo próprio, residem na sua imaterialidade, no fato de ele ser e permanecer um fantasma. (BAUDRILLARD, 1991, p.123).

Não obstante, é exatamente isso que toca o personagem: a possibilidade da morte do real em detrimento da vida fictícia, sendo esta conjurada sobre os moldes propostos por sua propensão ao deslocamento virtual, em que seu duplo operaria sobre várias formas encenadas, sendo estas vistas uma a uma por meio do monóculo – peça que faz sobressair uma imagem por vez e focalizada como uma câmera fotográfica – onde cada lombada encerraria uma imagem, um reflexo de uma cabeça branca conivente e pensante.

O conto pode ainda apontar outro caminho, cuja intenção é fazer ou traçar um paralelo entre a realidade e a paixão pelo desconhecido, sempre inacessível, porque este “conteúdo” despótico rechaça a própria noção de realidade. E essa paixão não só rechaça como destrói a realidade e essa realidade destruída só nos mostra a insuficiência desse real.

Ainda que se possa dizer da existência desse real, há de se observar que, nesse sentido, seus conteúdos apreendidos por nossa percepção, sempre serão “objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste, a tal ponto que sempre vem a ser uma passagem ao irreal.” (FRIEDRICH, 1978, p. 76).

Tão logo se percebe isso, deve-se ter em mente que já não se pode assumir uma postura simplificada de “real” ou “irreal”, mas o de uma irrealidade sensível<sup>25</sup>, haja vista que os elementos sensíveis do real são elevados a uma super-realidade e que, ao violentá-los e perturbá-los em recombinação de significados, fazemos com que não voltem mais ao estado inicial, à realidade, mas para o novo ato criado por ela. Uma vez que estamos em um mundo em que a realidade só existe dentro da língua.

Infelizmente a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. (...) ela progride por caminhos oblíquos. (...) A arte literária é ambígua. A literatura é feita de palavras, essas palavras produzem uma transmutação contínua do real e irreal e do irreal em real: elas aspiram os acontecimentos, os detalhes verdadeiros, as coisas tangíveis, e os projetam num conjunto imaginário e, ao mesmo tempo, realiza esse imaginário, dando-o como real. (BLANCHOT, 1977, p. 187 - 188).

No texto de Hugo Friedrich (1978), é enfatizada a questão da palavra poética para exemplificar, mas aplicando o conceito, pode-se ver que os contos são povoados dessa irrealidade sensível de que ele trata. Porquanto, trarei dois contos para observar mais de perto como se dá essa conceituação.

Em *O Unicórnio*, por exemplo, a irrealidade se dá pela interação do personagem Claude com os integrantes da tapeçaria do século XV que ele observa por dias, e vai mais além, uma vez que a própria imagem da tapeçaria, ao interagir, se corrompe, se dobra, desdobra, desfigura e violenta o estado real da peça, criando dentro da obra tecida uma outra em nada semelhante, mas dissemelhante e viva.

(...) E recebe então o espelho das imagens, dando em troca um simples livro, impresso em tipografia do século vinte, que a Aia, sem qualquer surpresa ou hesitação, mas estranhamente deslocada no tempo, parece-me, leva para a mansão da sua Senhora ali representada viva, bordada em tapeçaria do século, nas paredes de Cluny. (BRANDÃO, 2005, p. 17)

---

<sup>25</sup> A substância da realidade deformada fala por meio de grupos de palavras, dos quais cada parte integrante tem uma qualidade sensível. Todavia, tais grupos reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal. (...) Estas imagens podem, sem dúvida, expressar, às vezes, as qualidades existentes nas próprias realidades com eficácia mais cortante, porém não tendem ao real: seguem uma dinâmica destrutiva que – em substituição ao “desconhecido” invisível – converte o real em desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem. (FRIEDRICH, 1978, p. 80)

Já no conto *O Monóculo*, a realidade era tão sofrida e infringia tantos visíveis distanciamentos de sua juventude que o personagem do Avô preferiu isolar-se em outra realidade: sua biblioteca, e lá, entre os livros, havia um povoamento de cabeças singulares. Estas, talvez, mais válidas e figurativas que as faces daqueles com que ele convivia quotidianamente. Até ocorrer outra mudança sensível nas imagens: a percepção do Avô frente às faces e aos risos dos netos.

E agora estava ali, no último refúgio de sua vida quotidiana, aquele repositório de cabeças múltiplas, inúmeras através das eras, depois de embalsamadas em tintas de papel. Habitara-se a ver cada lombada como uma cabeça humana, falante e ouvinte. Ali, perante essas cabeças coniventes, poderia falar. Mas o caos inesperado não poupou a biblioteca, nem seus habitantes históricos. “Mestres!” gritou, “o que aconteceu ao mundo?” As cabeças nas estantes estavam agora reduzidas a retângulos estáveis, que se entrecrocavam sem ruído, contudo com violência suficiente para se sobrepor, formando camadas ao acaso. Naquela manhã, o Avô tivera consigo as faces e os risos dos netos, defeitos e desconexos mas loquazes companheiros, perfilados todos os dias até então, sempre mortos mas com a misteriosa vida das memórias. “Mestres”, chamava o Avô àqueles retângulos ou paralelepípedos em derrocada repentina. Um autêntico mar de destroços, a biblioteca. (BRANDÃO, 2005, p. 25 – 26).

Assim, o que seria a imagem tida como real, para o Avô, se modifica, virando apenas “pedaços geométricos” de história, chamado de “mar de destroços”, tudo lhe parece virar ao avesso, as imagens indo e vindo, todas confusas e caóticas. E só após colocar seu monóculo novo na face é que a paz “voltou a reinar”. Porém, essa volta é irreal.

As cabeças voltaram para seus devidos lugares, mas as crianças também passaram a estar lá, na vida dele. Então, a possibilidade de acessar o conteúdo do desconhecido foi anulada, uma vez que ele retornou à irrealidade sensível por ele antes criada ao substituir o monóculo partido.

Já em *Eva Sabia* a autora traz um sentimento de posse muito grande e o desejo de formar imagens supera, por vezes, a realidade, construindo uma imagem idealizada, segundo os personagens vão articulando-se pelo texto. Todavia, quando a personagem diz: “(...) se somos dois corpos que vão ser um, é a Criação ao contrário” (BRANDÃO, 2005, p. 32), não quer dizer que vá ser obra divina tal processo, mas como no mito narcísico, é o desejo físico do humano que irá unir esses corpos, num fenômeno imagético singular, no qual um será a farsa do outro, cuja simbolização da laranja

representa esse dual<sup>26</sup>, que pode ser abalado, separado, mas que se reconhece e se deseja como igual. A respeito disso Barthes (1994) diz que:

Esse projeto é louco, pois o Imaginário é precisamente definido por sua coalescência (sua cola), ou ainda seu poder de manchar: nada da imagem pode ser esquecido; uma memória extenuante impede de se sair à vontade do amor. (...), o grude amoroso é indissolúvel; ou se aguenta ou se sai. (BARTHES, 1994, p. 45).

Não há, por conseguinte, nada de sagrado, apenas há o desejo de fundir-se, mas como seres despedaçados que somos, não aguentamos ficar eternamente com a imagem amada, por isso as separações e reconciliações. Estranhamente: precisamos nos abismar. Isso ocorre segundo Barthes (1994), ou porque o sujeito apaixonado entra em desespero ou porque está feliz demais.

Por mágoa ou por felicidade, sinto às vezes vontade de me abismar. (...) A lufada de abismo pode vir de uma mágoa, mas também de uma fusão: morremos juntos de tanto amar (...). O abismo é um momento de hipnose. (...) Quando me acontece de me abismar, é porque não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. A imagem do outro – à qual eu estava colado, da qual vivia – não existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais a quem falar. (Estranhamente, é no gesto extremo do Imaginário apaixonado – aniquilar-se para poder ser afastado da imagem ou confundir-se com ela – que se realiza uma queda desse Imaginário). (BARTHES, 1994, p. 9-11).

Logo, ou se reconcilia, ou apenas se deixa entrar em luto factício por essa imagem ou por esse imaginário apaixonado. No conto *Eva Sabia*, por exemplo, há duas percepções de luto: a) a que não quer mais estar enamorada, pois se deixou abismar; b) o que entrou em luto, espécie de exílio desse imaginário amoroso. De fato não há um luto real no conto, o objeto amado continua lá, mas recusa-se a continuar aquela experiência amorosa. No luto amoroso, no entanto, o objeto não está nem longe nem distante.

No conto, é Eva (personagem) quem decide que a imagem dela e a do ser amado devem “morrer”. Por isso, decide ir embora, julga que essa seja a “cura” para essa imagem de amor domesticado, a qual o protagonista lhe trazia e que ela antes parecia gostar. Contudo, para o protagonista: a morte, o luto e o não lugar são processos naturais do trajeto, cujo objetivo é o sacrifício ou exílio desse imaginário amoroso, uma

---

<sup>26</sup> Essa laranja, esse dual que pode ser um, se dá no conto quando seres independentes – o protagonista, sem nome, e Eva – decidem ser um só sob a lente da idealização e visco amoroso.



vez que a imagem à qual estava colada decidiu criar asas, fugir, descolar desse invento discursivo dos enamorados. Decidiria ele, então, matar a imagem para que ela pudesse viver? Caso fosse, restaria apenas uma palavra a ser dita àquela imagem que o abandonava: que pena!

À fôrma dada por ele (Adão – personagem do conto) – “Nas íris, Eva tem olhos enormes, um sorriso constante, cabelos de cobre escurecido, corpo esguio, tudo duplicado de início, até aceitar ser uma só, nele.” (BRANDÃO, 2005, p. 33) – observa-se que essa imagem tem um fundo arquetípico da mulher-mãe representada em tantas culturas com os mesmos traços, logo, é como se a imagética perdurasse, variando apenas a constante da época. Contudo, por não ter nome: “Chamou-a sem lhe saber o nome, e Eva aceitou ser chamada” (BRANDÃO, 2005, p. 36), como a primeira mulher feita dentro do discurso da criação<sup>27</sup>.

A questão do nome é bem curiosa no conto *Eva Sabia*, pois a onomástica parece apontar para sentidos poéticos e não só para referenciais interpretativos da teologia. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), o nome Adão, por exemplo, simbolizaria o primeiro homem e a imagem de Deus, e essa primariedade diria respeito mais a sua personalidade que a uma ordem cronológica qualquer dentro de um espaço-tempo.

Adão seria, por conseguinte, o primeiro em ordem dentro da natureza e da promessa de criação humana pelo divino, sendo este primeiro homem, o responsável por toda uma linhagem que descende dele. Sua primazia seria de ordem moral, natural e ontológica. Tal qual o Adão do conto, como se pode ver nas seguintes expressões: “estava a nascer dos olhos dele”, “ainda não acabei de engendrar-te” (BRANDÃO, 2005, p. 31), ou “Eva amava o homem ali a seu lado, no entanto completamente dependente de si por ser seu criador, um mago do olhar.” (BRANDÃO, 2005, p. 38).

Já Eva seria a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe de todos os vivos, aquela que fora forjada da costela de Adão – o primeiro homem. Significa também a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional – atribuindo a estes aspectos a possibilidade de sucumbir à tentação e de fazer Adão faltar com sua promessa divina.

---

<sup>27</sup> Não entrarei em discursos falocêntricos ou de questionamento sobre os motivos que levaram a autora a expor na superfície do texto tal referência. Atrevo-me a pensar apenas que talvez isso seja um engodo ao discurso religioso, que avoluma tantas representações literárias através dos tempos no “compêndio da literatura” portuguesa.

Eva, nesse sentido, seria a “banda da laranja”, o corpo, que se uniria a Adão, alma, formando um plano simbólico e institucional com várias margens mitológicas para interpretação. E o conto não deixa falhar em um plano: é a personagem de Eva que se deixa criar, é ela que após a criação é tentada a fugir daquela promessa de criação faustuosa que se imiscui na sua própria imagem. “Fugir com a sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a olhavam com desejo.” (BRANDÃO, 2005, p. 41).

Observa-se ainda a perenidade imagética da personagem Eva, uma vez que ela aparece ou denota-se como um não ser que permanece constante devido à imagem. Mesmo sabendo de toda a tecnologia ou fantasia, ela só existe enquanto imagem criada pelo outro (seu parceiro), antes disso ela é só matéria que não se sabe viva. A exemplo disso, Adão diz:

É curioso como sinto fisicamente a tua silhueta. É um desenho palpável, também está comigo quando estou só. Como uma fotografia a ser revelada.” Ao que ela responde: “É uma câmara fotográfica? Um sonho?, mas sabe que não, que está a nascer, que antes não existia. Pelos tempos dos tempos, fora assim. (BRANDÃO, 2005, p. 33).

Ademais, a personagem demonstra só se saber plena pela semente do amor, que a cria e projeta, desejosa por isso Eva diz, “Sabia que não existia antes daquela série de dias em que a si mesma se estava a ver como mínima silhueta duplicada, nos olhos dele.” (BRANDÃO, 2005, p. 33). Se assim o é desde a criação (como afirma o conto), para um existir, precisa-se do outro por perto, como forma de manter vivo o desejo de estar refletido e em imagem corporificada.

Nesse ponto, pode-se dizer que a própria imagem criada de Eva vive o fora, o que lhe permite não só pensar na solidão das imagens, como fugir dela, vivenciando outro mundo, um pensamento de devir-filosófico. Uma vez que a própria imagem da personagem cria meios e soluções de vivenciar algo fora do espaço de contato visual com o criador de sua imagem, criando uma rota de fuga livre de qualquer responsabilidade ou de sentimento de dever para com este: a quem chama de Adão.

Adiante, fala-se do desejo de embeber-se no outro, o que também torna-se uma prisão, na qual a imagem é aprisionada mesmo que esteja ao lado a efemeridade do tempo para os amantes cativos um do outro. Pois, na zona quase beira-rio sua imagem é sempre dupla no olhar dele, o que a deixa presa na luz de seus olhos, por isso, a tentativa de vincular-se a um só lugar com ele: o prédio em que morariam juntos,

próximo ao rio Tejo. Prédio ainda em construção: Paraíso. Cujas imagens a atormentava devido ao sentimento de solidão que aquela imagem sobre imagem lhe trazia à alma.

Observa-se, ainda, em “De costas para ele, não se vê obviamente a si mesma, mas sabe que está viva no mundo, agora. O processo de geração começara, e teria de seguir, em surpresa e júbilo, se ela não se deixasse tentar pelo mundo.” (BRANDÃO, 2005, p. 35), que os olhos dele funcionam como espelho que mantém vívida a consciência que ela tem sobre si mesma.

Porém, há nela o desejo de tentar-se por outros caminhos, de tomar a liberdade e experimentar-se em outros ‘lugares’, o que projetaria, segundo a vivência, os dias que lhe assomariam à existência, pois só assim há de se suportar o cotidiano. Caso contrário, o endeusamento se tornaria comum, e sem já grande majestuosidade a rotina apática lhes tomaria de conta, murchoando um, talvez, à sombra do outro, devido ao peso do cotidiano.

Curiosamente o verbo se faz carne e o nome gera imagem, mesmo que no escuro. Daí reside o processo de amarmos não a *persona* em si, mas a imagem. E as palavras quebram o ritmo de júbilo ao passo que instigam a constante mentalização da imagem construída. Como pode ser visto na passagem abaixo.

(...) o sol já ia muito baixo e mal se viam os bancos de pedra onde às vezes se sentavam a conversar, tantas vezes mais com os olhos e as mãos do que com as palavras. Sobretudo os nomes ganhavam relevância, então. Diziam-nos um ao outro. Repetiam. Diziam-nos em murmúrio. O nome dela era Eva. (BRANDÃO, 2005, p. 36).

Paradoxalmente, a protagonista sente o desejo de libertar-se dessa cadeia territorialista de onde ela emergiu e crivou sua identidade ficcional, no sentido de que ela sente o desejo de ver e criar suas próprias imagens, e no conto, isso se dá por meio de uma janela direta para o exterior, com paisagem beira-rio, sendo este um local de libertação, ou melhor, seu contato direto com outras imagens ou com a possibilidade de formação delas.

Mas o que representa a liberdade, também lhe cria a sensação de aprisionamento: limite entre o rio e o céu, entre uma imagem e outra: a de dentro e a de fora; a de dentro a aprisionar na solidão das mesmas imagens e a de fora, a cometer atos de burburinho de vida. Por isso Eva estremece, pois sabia que aquela janela “Seria um paraíso mortífero, de demasiada alegria solitária.” (BRANDÃO, 2005, p. 41).

Ademais, à medida que essa cavidade luminosa representa a liberdade, representa também a projeção da consciência, no sentido de que lampeja nela, a partir da observação que Eva faz ao exterior, sentimentos nunca despertados antes; o que lhe causa certo receio de dependência – outro sinal de percepção de si. “Tem receio súbito talvez pelo próprio fim do dia que, mesmo depois de pronta, a casa só respire e se abra por essa única janela. Tem medo da *secura*”. (BRANDÃO, 2005, p. 36). Por outro lado, a luminosidade e o desejo de ver outras paragens despertou seu ímpeto ao desconhecido.

Fora talvez ilusão ou miragem a luz clara, na primeira vista apaixonante. (...) É suficiente aquela janela? Ele não sabe que ela estava também a pensar que os olhos são a janela da alma, quando lhe pergunta se é bastante ver como até aqui se têm visto. (BRANDÃO, 2005, p. 37).

Logo, foi pela abertura da janela – como espaço físico – que se pôde abrir também para a ideia de que o sentimento entre eles não era carnal e sim, algo que passa pelo plano das ideias, retirando o crivo do componente cultural e dos jogos de poder revestidos de um erotismo amoroso (como se tem em voga) para um erotismo mais errante: àquele em que os corpos deixam de ser apenas máquinas de produção (agenciamento<sup>28</sup> maquínico de corpos) para um pensamento do imaginário amoroso a elaborar um agenciamento de máquinas desejantes. Posto que são as imagens que se aderem no conto e não “o corpo Adão + o corpo Eva”.

---

<sup>28</sup> Tomando a partir de Deleuze (1997), teríamos genericamente agenciamentos coletivos, já que ambos tomam como ponto de partida um indivíduo social. Todavia, o agenciamento maquínico de corpos estaria ligado ao conteúdo, à materialidade, às paixões, às instituições; já o agenciamento coletivo de enunciação – as máquinas desejantes – estaria ligado à imanência, ao conjunto de experiências, ao devir-tempo, à expressão, à *performance* dos enunciados. Outro conceito que remete a um paradoxo, já que o alvo desse agenciamento seria o desejo, a máquina desejante. Porém, substituiu-se esse termo pelo fato de só haver desejo se este for agenciado ou maquinado. Logo, não se pode apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexista, contudo, ele próprio deve ser construído. Isso é insistir na exterioridade inerente ao desejo. Uma vez que todo desejo decorre de um encontro. Tal enunciado, porém é precipitado, porque há de se observar que, *a priori*, o desejo não espera o encontro, mas ele se agencia e/ou se constrói. Ademais, o interesse principal do conceito de agenciamento é enriquecer a concepção do desejo, concluindo que todo ele tem um caráter revolucionário. Dessa forma, cada indivíduo deve aprender a lidar com esses grandes agenciamentos sociais, caracterizados por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor: já que eles tendem a reduzir o campo de experimentação do desejo a uma divisão preestabelecida. Porquanto, podemos dividir os agenciamentos entre “moleculares” como sendo aqueles preestabelecidos socialmente. E os “moleculares”, que concernem à maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais. E é aí que o ser social pode introduzir sua pequena irregularidade. Vale salientar que todo agenciamento, uma vez que remete em última instância ao campo de desejo sobre o qual se constitui, é afetado por um certo desequilíbrio. O resultado é que cada um de nós combina concretamente os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis, que estão entre decodificar e assumir patologias psicológicas como consequência, ou admitir linhas de fuga, desterritorializando o agenciamento – já que todo agenciamento é territorial –; o que, por conseguinte, acaba modificando o resultado final das forças produtoras do desejo.

No entanto, a sensação de incompletude a angustiava, retirava-lhe a vontade. Por conseguinte, o desejo e o amor carnal iam lhe consumindo a ideia da imagem amada, o que a desiludia e a forçava ao ostracismo.

(...) era afinal um pouco tarde, (...) tão poucos dias desde o início, para um amor total, isto é, a carne, a imagem una e o espírito (...) Estava a começar a compreender que ele a criara para a solidão. Ficariam, talvez para sempre, imagem contra imagem, sobre a grande imagem de fundo antiga do Tejo. (BRANDÃO, 2005, p. 38).

Daí surge a revolta e o desejo de encontrar o Tânatos (pulsão de morte), numa erótica do monstro, uma vez que ela insurge contra os modelos estabilizados culturalmente: “Não vou aguentar o Paraíso.” (BRANDÃO, 2005, p. 38).

O paraíso, nesse caso, seria onde se anseia encontrar a felicidade eterna. Tendo Eros (pulsão de vida), como “porteiro” desse paraíso prometido, além de ser ele considerado como o agregador das necessidades humanas junto à libido – energia psíquica ligada à vida.

No conto, Adão representa essa promessa estável de paraíso, coibindo Eva de ver o fora. O fragmentário real é retirado dela pela prisão imagética de Adão. Seu mundo se resume ao perímetro “criado” por ele, tudo gira em torno das vontades dele. A castração se torna evidente apesar do amor. “Estremeceu. Seria um paraíso mortífero, de demasiada alegria solitária.” (BRANDÃO, 2005, p. 41).

E a reação dela é a fuga, a negação desse paraíso, a morte para essa imagem criada por Adão e a consequente aventura pelo desconhecido: outras possibilidades, outros rostos, outras imagens, outras criações em devir.

Correria, depois e por fim, até à beira-água do primeiro amor, onde fora concebida e trazida ao mundo já mulher, onde estivera estática seis dias, como numa sagração. Embora se chamasse Eva, não seria punida pelo excesso de amor, porque por si própria, fugiria e iria procurar terra chã. Haveria de imiscuir-se nas compactas filas de gente que vinha e ia do cais. Cruzaria, no sétimo dia, com eles o recanto sul da praça, olharia a silhueta amada, já distante. Ele chamava-se Adão. (BRANDÃO, 2005, p. 42).

Porém, o homem enfrenta dentro de si mecanismos complexos de entrega e negação, de felicidade e de coibição, de realização e de destruição, polos que parecem antagônicos, mas que caminham lado a lado e que comungam do mesmo aparelho psíquico compartilhado por qualquer indivíduo em dada circunstância histórico-cultural.

A sociedade, por sua vez, repreende, coíbe, interdita, mas o homem quer. Alguma coisa dentro dele pede, anseia, vibra, se excita, mas ao mesmo tempo, a mesma

força que o leva a agir assim, pode facilmente reagir, deslocar a libido para o lado negativo, o da destruição, que quando não desfere contra seres inanimados, passa a se autodestruir, como forma de punição, ou mesmo de prazer.

Entram em cena a essa altura, os choques entre os princípios de prazer e o de realidade<sup>29</sup>, os quais Eva “pondera”: ama Adão, mas se sente estranhamente só, talvez devido à falta do amor sexual, o que já lhe deixa entrever a falta. Uma vez que, querendo ou não, “Nunca estamos mais desprotegidos do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado (...) a felicidade na vida é buscada sobretudo no gozo da beleza” (FREUD, 2011, p. 27).

E o que Eva acredita ter perdido? O contato com a pele, com a superfície do outro, com aquilo que faz os corpos vibrarem. O que ela percebe, no entanto, é a visão de imagens sobre imagens frente à janela do prédio e esta a divisar várias outras imagens. Imagens que produzem imagens, mas nunca contato. “Lembra-te? O primeiro abraço em três dias. Estamos a desperdiçar o tempo.” (BRANDÃO, 2005, p. 37). São as palavras dela quando começa a se perceber dentro da realidade que passaria a acompanhá-la, após a quebra da fantasia.

Por conseguinte, seu instinto tenderia a deslocar a sua energia para os gregários da pulsão de morte, do desapego, do abandono, o que no conto resulta no abandono das imagens. O véu do céu caiu, agora somos lobos numa cidade de cordeiros e lobos assassinos. Pois que para Eva já não havia interesse na imanência estática das imagens. Ela não aguentou o Paraíso, fugiu. Abandonou-se aos instintos, abismou-se da figura amada. Entregou-se aos instintos para nunca mais voltar, amando outro ser, outra imagem, outro Adão: cordeiro ou lobo, ou os dois.

“Ao quinto dia de Criação queres estar sozinha. Não, não quero, precisamente, disse Eva. E pensou: quero ir só, avaliar a solidão daquela casa” (BRANDÃO, 2005, p. 39) – deduz-se que nessa passagem, a protagonista via-se tão saturada da situação que

---

<sup>29</sup> Para Freud (2011), o princípio de realidade estaria ligado a algo que nos faz compreender e aceitar que nem tudo o que se deseja é passível de acontecer, que quando possível, talvez não seja alcançado de imediato, ou que nem sempre podemos conservar aquilo que, por ventura, desejamos e alcançamos. Já o princípio de prazer se daria quando em posse de realização ou não, queremos imediatamente algo, ou uma resposta satisfatória ao nosso desejo, todavia, a tendência nesse aspecto é a da expansão: cada vez se quer mais, independente do mal que possamos fazer a nós e a outrem. Não está necessariamente ligado a Eros, mas de forma mais profunda a Thanatos, pois que se o desejo do homem for atingir o repouso, o imutável, a fuga do conflito, somente a morte (Thanatos) poderá satisfazer tal desejo, um exemplo clássico para esse conflito está nas pessoas que, com distúrbios, ficam ansiando pela morte, procurando métodos de se autoflagelar, até conseguir, em última instância, o suicídio.

preferiu ver o quão solitário seria seu novo lar, mas para desespero de Adão, ela não queria só verificar isso, ela queria era libertar-se e o meio encontrado foi perder-se em meio às outras imagens, retirando de si a singularidade que vela o indivíduo – “(...) correu para a esquina onde os transeuntes eram mais numerosos, misturando-se com eles, e atravessou para o passeio largo onde fez sinal a um táxi próximo.” (BRANDÃO, 2005, p. 39-40).

A título de averiguação mais apurada há de se observar mais atentamente à janela, que a essa altura ganha mais relevo, uma vez que ela serve de prisma, linha limítrofe entre o ser e o seu não ser – longe da vista de Adão –, que refrata a luz, a iluminação de suas ideias e desejos, mas que de algum jeito ainda a aprisiona, diferentemente do cais – “Os cais são partidas, chegadas, ou para longe ou para perto ou para o dia a dia.” (BRANDÃO, 2005, p. 40).

Ademais, nota-se que no trecho abaixo, há uma mudança na relação com os desejos, passando agora a ser consigo mesma e não mais com o outro, embora ainda haja nela o discurso amoroso para com aquele que lhe deu vida e luz.

(...) adiante de cada um dos seus dois olhos, dois infinitos painéis de luz dourada, sobre telhados e até ao fundo do horizonte de água. Estremeceu. Seria um Paraíso mortífero, de demasiada alegria solitária. Ela não tinha sido criada, como a primeira Eva, para um Paraíso anterior à queda. Nasceria de um homem também, em duas íris de ouro, mas não somente para ser olhada e olhar-se. (...). Guardaria, inteiro, o amor por ele, numa fuga. (...). Fugir com sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a olhavam com desejo. (BRANDÃO, 2005, p. 40-41).

Nesse sentido, agora ela “percebe” – ou pelo menos é essa a ideia sugerida – que, como o amor narcísico, está entregue à sua própria visão, o que pode descambar para a doença psíquica ou para o amor como fuga e introspecção; ela estaria, segundo Roland Barthes (1994), embebida da libido narcisista e do desejo lânguido, uma vez que ela espera pelo objeto de amor, que no conto pode ser o desconhecido, a aventura longe dos olhos daquele que a criou.

Remontando à ideia descrita por Barthes, no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1994), quando a situação foge ao controle ou se torna insuportável, essa situação não pode se acumular. Quando não se aguenta mais o algo (a presença, no caso do conto), esse algo se torna insuportável e daí com frequência irrompe no indivíduo saturado o desejo da libertação – desejo esse paulatinamente demonstrado pela personagem Eva: “Seria uma fuga em três linhas oblíquas” (BRANDÃO, 2005, p. 41) –

o par de íris que a observavam fugir e a dela própria, ou as suas e as que se formulavam pelo trajeto? Todavia, perturbada por um barulho durante a fuga, fecha seus olhos para guardar sua própria imagem, antes que esta se desfaça.

Diferentemente da Eva original, ela não iria pôr em risco de perdição ou causaria dano maior que a percepção de sua ausência ao outro – bem como as implicações para ele, seu “criador”<sup>30</sup>, dessa fuga –, mas apenas ela própria, já que:

Embora se chamasse Eva, não seria punida pelo excesso de amor, porque por si própria, fugiria e iria procurar terra chã. Haveria de imiscuir-se nas compactas filas de gente que vinha e ia do cais. Cruzaria, no sétimo dia, com eles o recanto sul (...) (BRANDÃO, 2005, p. 42).

Talvez, esse sétimo dia não seja o do término da criação, mas do nascimento desse novo ser homem, aventureiro e indisciplinado para com o mundo que o pariu. Dessa forma, “(...) podemos dizer que a intenção de que o homem seja feliz não se acha no plano da Criação. Aquilo a que chamamos felicidade, (...) vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas” (FREUD, 2011, p. 20).

Em nossa “aldeia cultural” várias são as instituições castradoras que coíbem os instintos e interdita as vontades, como diz Georges Bataille (1988). E segundo o pensamento desse mesmo autor: é na satisfação pela transgressão (podendo ser instintiva ou consciente) desse interdito, de cunho social ou “divino”, que reside a felicidade.

A exemplo disso, temos a personagem Eva que fica momentaneamente “despida” de suas vontades por estar presa aos laços amorosos. Ela se vê na ambiguidade, entre a gratidão e o amor, entre a amizade e o desejo do corpo e tudo isso se avolumando em pânico, traduzindo uma angústia crescente por na realidade se sentir só, mesmo estando a dois: Eva e Adão.

E, no entanto, o que fazemos para burlar as interdições da vida? Nos intoxicamos. Dizemos ao corpo que ele não pode receber os impulsos negativos. Conhecemos, *grosso modo*, os limites sociais, nos dizemos o que é pernicioso e o que

---

<sup>30</sup> Criador no sentido judaico-cristão, aquele que dá vida a partir do “nada”. Vale salientar que para a autora em questão, a valia não se encontra no substrato de onde ela partiu para criar as narrativas, mas na imanência do pensamento, na imanência do fora que povoa as imagens, de modo a expulsar as imagens de sua zona de conforto, abortando-as em meio ao deserto, colocando-as em xeque, em evidência para o leitor. A imagem que pensa, que interage, que filosofa acerca dos movimentos que causam estranhamento à percepção humana. Retira do alienamento e pousa sobre as margens de um desejo em rotação, que não cessa de se reencontrar e desencontrar de outros, que expulsa o senso-comum e introduz o leitor num devir de diferenças.



não é – pulsões de eros e thanatos –, nos asseguramos de manter em aberto as possibilidades de vir a ser ou acontecer uma mudança na realidade. E esse jogo em aberto nos faz voltar a delirar, crer que é possível, que a dor não nos alcançará, tal como uma droga. Não havendo aí diferença operacional entre os sistemas.

Todavia, o que nos interessa é saber: o que intoxica a personagem? O amor, o discurso amoroso. Contudo, não basta, precisa seguir seus instintos, seguir sua perseguição em busca da felicidade, ato que ela não alcança numa peça elaborada apenas pelo seu criador, fazedor de sua imagem.

No entanto, não aguenta estar só ao alcançar sua liberdade. Porquanto, precisamos ver retornar nossa imagem ao olharmos o outro – a percepção de que só existe outra imagem nossa, se houver quem nos olhe – faz com que ela se junte a outro ser que a possa enxergar, para que ela possa, novamente se enxergar.

E com um “homem ensimesmado, sereno” (BRANDÃO, 2005, p. 42), por ventura sozinho, ela se juntou, voltando-se ao mesmo tempo para si, mas com esse outro Adão, “homem sonhador”, o que lhe proporcionou começar uma nova relação de criação, criação de imagem. E então, *Eva Sabia* seria um recomeço e uma (re) aventura em busca de si e das outras imagens desejosas de criação. E a autora indica que seria essa nova Eva, a desbravadora e multiplicadora das novas imagens desejosas e desejanter<sup>31</sup>.

Já em *Movimento Perpétuo*<sup>32</sup> há a criação fabulista do amador que quer se transformar no objeto amado, seja por meio de ações, de fatos ou nas referências ao anjo Anael. Tudo, nesse sentido, é posto em transformação, inclusive a percepção da morte como gestação ao contrário.

Quando morreste – pensaria algum tempo depois Elalisa – pouco me apercebi da morte, apenas tanto quanto a gestação de um filho, em Março, me deixou perceber, diariamente, que havias morrido, na verdade.

.....  
Não havia chorado por ti porque o filho que me crescia no útero se dilatara até o pensamento, e essa mutação emotivamente me equilibrava a perda de tua morte.

.....  
Quase a tua morte me não chamava de maneira nenhuma a atenção – não sei se o reconheça – senão tomada por uma dor funda, na crise final do parto, uma das últimas contrações em que já saía do meu útero esse filho. (BRANDÃO, 2005, p. 61-62).

---

<sup>31</sup> Outra referência à Eva bíblica que, curiosa, burlou as regras em busca do conhecimento e, de certa forma, ousou contra o desconhecido, quebrando a interdição que a mantinha além do previamente conhecido.

<sup>32</sup> Novela poética indexada nessa versão mais recente, de 2005.

Ademais, essa novela também enseja a problemática trazida sobre a efemeridade das imagens, sua temática volúvel, seu desaparego à constância, que vai de encontro ao desejo do erótico; que ao contrário, procura-se sempre manter o contínuo, forçando-nos a união. Já a imagem não quer outra coisa que sua atemporalidade descontínua. “(...) pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna.” (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Quanto a essa questão da multiplicação como imagem fugaz, de momento, ou que ressurgue, tanto Walter Benjamin como Giorgio Agamben<sup>33</sup>, entre outros, concordam que a imagem projeta uma ressurgência, capaz de voltar-se como memória fluída ou ainda apontar para um futuro. Todavia, essa imagem, a muitos “subjativa”, nem sempre pertence a um indivíduo, mas, por vezes, a uma coletividade, mesmo reconhecendo essa como falida.

Porém, esse reconhecimento pessimista ou de queda, para Benjamin, é justamente o motivo que permite abrir espaço para um processo de espaço imagético, capaz de abrigar uma dimensão coletiva induzida por uma questão de experiência, muitas vezes dolorosa, que nos faria recusar o processo de “fabricação linear” das imagens, nos induzindo a uma brecha, fissura, intermitência, capaz de nos seduzir, de nos fazer desejar essa interseção entre o real e a fantasia, tão explorada em *O Narrador* de Walter Benjamin<sup>34</sup>.

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. (...) A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86-87).

Todavia, já que para Benjamin a imagem é algo que meneia e faz intermédio entre o tempo e o “caos” político, a imagem seria, portanto, um operador temporal de sobrevivências, avultando o morto, o moribundo. “A imagem seria, portanto o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: ‘A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado’”<sup>35</sup> (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 117).

---

<sup>33</sup> Visto por meio do livro **Sobrevivência dos Vagalumes** de Georges Didi-Huberman (2011).

<sup>34</sup> Não me refiro às dimensões políticas assumidas por Benjamin, tão pouco às metafísicas de Agamben; o que me interessa é somente quanto ao aspecto de fissura, de intemporalidade, ou de performance dessa imagem.

<sup>35</sup> Escrito de Benjamin sobre reflexões históricas e políticas, *Paraliômenos e variantes* de 1991.

Nesse caso, a novela poética *Movimento Perpétuo* traduz justamente essa imagem como relâmpago que cai em meio à escuridão, sendo a imagem recortada por uma luz, por um desejo de sobrevivência, por uma potência do moribundo, do morto, significando que mesmo após o morto ser declarado como tal, este não se foi totalmente, sobrou uma reminiscência: sua imagem.

Georges Bataille, por conseguinte, declarou na época da Segunda Guerra Mundial: “O pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho”<sup>36</sup>, e na novela poética (em análise) isso se repete, no sentido de que o morto não se sabe morto e acha-se sobre o domínio do fantasma que sente, vê e joga com os desejos do vivo, fazendo uso da imagem para fazer-se remanescente, sobrevivente do simulacro a que fazem parte os personagens, o que pode ser visto no trecho abaixo:

“Quando morreste”, pensaria algum tempo depois Elalisa, “pouco me apercebi da morte, apenas tanto quanto a gestação de um filho (...) pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna”. (BRANDÃO, 2005, p. 61-62).

Logo, sabendo que esse desejo de permanecer segue latente, pode-se concluir que esse desejo não passa de brechas, de fragilidades, intermitências do moribundo; não existindo, por conseguinte, – e de acordo com o que propõe Georges Bataille no texto *O Culpado*, de 1973<sup>37</sup> – não há como existir na modernidade um ser sem fissuras, sem vazios e sem experiências interiores capazes de demonstrar o sujeito em estado de deriva, de errância.

Essa questão de interstício também é abordada por Gilles Deleuze (2007) ao explorar a imagem dentro do processo de pensamento cinematográfico, no qual ele tratará de mostrar a imagem em processamento, mostrando que a imagem faz emergir um pensamento de fora e esse fora, o impensável, nos forçará a pensar a imagem como um “todo” advindo de fora.

Uma vez que o que conta para o pensamento moderno não é mais a questão de interiorização/ exteriorização, reproduzir ou definir, mas “O que conta é, ao contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (DELEUZE, 2007, p. 216). Logo, a fissura

---

<sup>36</sup> BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 139.

<sup>37</sup> Referência do texto também encontrada em DIDI-HUBERMAN, 2011.

se estende por um âmbito de escolhas que burla certo automatismo<sup>38</sup>, cuja força nos envolve enquanto expectadores ou formuladores de um pensamento a partir de uma imagem. Porém,

(...) já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de se sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser “imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras”, e das quais somos escravos. É o método ENTRE, “entre duas imagens”, (...) entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira. (DELEUZE, 2007, p.217).

E nessa dispersão para o fora, a imagem se lança em interstício, em espaçamento, havendo aí o questionamento sobre a própria imagem e um questionamento vertiginoso e potencialmente radical, como situa Maurice Blanchot (2007), ao falar da experiência limite que envolve o homem, no que diz respeito a esse questionamento, esse estado de “paranoia” pessimista em que nos colocamos desde o pós-guerra, ou até mesmo antes disso<sup>39</sup>.

Por conseguinte, a escritora portuguesa Fíama H. P. Brandão vai ao encontro dessa perspectiva, em que não se está pensando em uma relação de exigências harmônicas entre as imagens, ou uma referenciação mimética da realidade, mas se está jogando com as dissonâncias, onde uma imagem invade a outra e no espaço entre elas, a indagação: os preâmbulos da reflexão.

Tal proposição pode ser vista, por exemplo, no conto *O Unicórnio*, quando Rainer Maria Rilke e sua imagem “real” – enquanto personalidade histórica – se confunde com um personagem, ou quando um quadro renascentista invade a cena, transformando-se na protagonista, ou quando da imagem do espelho surge uma imagem real que interage com os demais personagens.

Esses conteúdos deformados de um “real” vivido nos contos da autora sugerem haver um impulso artístico, uma criação artística alimentada pela memória e pelos sentidos. Porém, vale acordar que “O impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo. É um ato de violência.” (FRIEDRICH, 1978, p. 81).

---

<sup>38</sup> Entende-se por um indivíduo capaz de conceber abstrata ou logicamente deduções formais de pensamentos em espécie de circuito, comunicando-se por meio de choques. Um movimento automático seria, por exemplo, a arte das “massas”.

<sup>39</sup> *In: A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

Em um tipo de fantasia ditatorial<sup>40</sup>, Fiama H. P. Brandão parece fundir os cinco sentidos com o imaginário, forçando o leitor a penetrar na amplidão do irreal e a abrir mão do chamado senso do real, alçando-o em novas super-realidades.

Os sentidos povoam os contos e são eles os instauradores do desejo pelas coisas/pessoas. Em *O Unicórnio*, por exemplo, a super-realidade só acontece devido à fusão dos sentidos ao interagir com a imagem “morta” da tapeçaria. Têm-se a visão, a audição, a fala e o tato alterados, causando em Rainer – protagonista – certo desconforto. “A proximidade de Claude perturbava-o, tornava-o incapaz de falar, embora ela fosse não uma figura carnal, mas uma forma translúcida, ali, diante de si, descida até o solo.” (BRANDÃO, 2005, p. 15).

Curiosamente as mãos se tornam conteúdos sempre em evidência. Estão sempre a segurar pontos de encontro, de trocas, de imagens, de desejos. “Queria pedir-lhe para o deixar ter, por momentos, na sua mão o espelho que o fascinava. Também na sua mão a imagem perduraria?” (BRANDÃO, 2005, p. 15). E é também por meio desse “elo” tátil, que se “vê” o mundo por dentro e por fora da imagem.

Claude de la Viste segura na mão direita o espelho, em cujo oval, tanto ela como o visitante veem a imagem da cabeça do Unicórnio branco que está amorosamente encostado à coxa esquerda dela, com as patas dianteiras alçadas no seu colo. A Aia está próxima, mas Claude não quer partilhar com ela a imagem secreta. (BRANDÃO, 2005, p. 11).

Notadamente a imagem da tapeçaria está dada, pronta no real, mas parece se dissolver da tela e se “materializar” pela imagem difundida pelo espelho, como pode ser visto no trecho acima, ou pela própria memória sempre onipotente e onipresente, como o próprio conto parece querer explicar a imagem e seu afastamento dela mesma. “Cuidadosamente vira o espelho para o solo, para que a imagem da cabeça do animal não se apague. (...) Não é nunca a posição do espelho o essencial para a permanência da imagem.” (BRANDÃO, 2005, p. 12).

A visão é o ponto sensorial chave para os desejos do Avô em *O Monóculo*. “(...) o Avô viu o caos.” (BRANDÃO, 2005, p. 21). No conto a visão é borrada pelo monóculo partido e esse não ver gera instantaneamente a perda dos “referenciais” mantidos pelo personagem. Traz sombra a sua noção de realidade, traz desespero a sua

---

<sup>40</sup> Hugo Friedrich (1978) explora esse conceito a partir do que ele, enquanto estudioso, observa da poesia de Arthur Rimbaud, o qual procede em não observar e/ou descrever uma obra, mas romper com o real, utilizando-se de uma liberdade ilimitadamente criativa, sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas impor sua criação e sua capacidade criativa, invertendo a ordem do espaço, além da relação do homem com as coisas. Tal fantasia tende a unir o universo sensorial com o imaginário.

noção de enxergar direito, ocasionando-lhe, por conseguinte um choque. Pois sua visão focada é perdida com a quebra do monóculo e isso traz luz ao antes oculto – o segundo lado, o causador de caos, o dissonante, na visão do personagem.

Tal quebra dessa “retilínea” e castradora visão, o impele a questionar-se o que antes era inquestionável. Rostos se confundem e se alteram. Nada permanece igual. E isso o deixa em estado de mudez, nada pode ele confirmar.

Atemorizou-o este súbito oscilar do espaço, e a mudança de forma da velha escada, a agitação dos fragmentos. Não disse nada. O medo e o espanto fizeram-no ficar calado. (...)

.....  
(...) O avô teve medo e angústia de dizer o que via, nesse momento.

.....  
(...) Naquela manhã, o Avô tivera consigo as faces e os risos dos netos, desfeitos e desconexos mas vivos, e perdera os seus mudos mas loquazes companheiros, perfilados todos os dias até então, sempre mortos mas com a misteriosa vida das memórias. “Mestres”, chamava o Avô àqueles retângulos ou paralelepípedos em derrocada repentina. (BRANDÃO, 2005, p. 22 – 26).

Em *Eva Sabia* há outro posicionamento para a visão. A questão do olhar que aprisiona, que territorializa a imagem, confere ao conto uma identidade pautada nessa imagem construída e castrada a partir do ponto que vista daquele que a cria. “Eva sabia que estava a nascer nos olhos dele, mais concretamente nas íris cor de sépia, onde começava a ver a dupla imagem de sua figura e da sua identidade” (BRANDÃO, 2005, p, 31).

Porém, essa Eva engendrada é alguém decifrada, codificada, reflexada e eclipsada pelo olhar daquele que a constrói via imagem. É o reflexo e a composição do que se quer de um ideal amoroso, que a torna cativa de sua própria amarra. “É doce estar espelhada nos olhos do amor. ‘É amor, isto? Vou ser tua?’” (BRANDÃO, 2005, p. 31). No entanto, tudo o que é cativo tende a querer libertar-se ou despregar-se. “Fugir com sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a olhavam com desejo.” (BRANDÃO, 2005, p. 41).

Curiosamente o poder desse olhar que instaura desejos, prende pessoas, ocasiona situações e confere identidades, está muito ligado ao esfíngico poder sedutor e petrificador da medusa<sup>41</sup>. “Os olhos dele são de ouro luminoso, absorvem-na.”

---

<sup>41</sup> Segundo a versão do mito tratada por Thomas Bulfinch em seu *Livro da Mitologia* (2006), Medusa fora uma linda donzela de cabelos gloriosos que se atreveu a rivalizar com a beleza da deusa Minerva. Esta, por sua vez, como castigo, privou a moça de seus encantos. No lugar de sua linda cabeleira: cobras sibilantes tornaram Medusa um monstro cruel e de aspecto assustador. Nenhum vivente poderia novamente, após o “presente”, pôr lhe os olhos sem que este virasse uma figura petrificada. A autora

(BRANDÃO, 2005, p. 33). O que levanta a questão sobre a animalidade do desejo, que, em caso extremo, leva o indivíduo à morte. E não seria esse o caso de Eva e sua imagem, se não tivessem fugido daquele olhar castrador que a queria só para si?

Talvez o que faça desses contos algo tão provocador seja justamente a conduta estética utilizada, a sensibilidade com que se utiliza a palavra estética, a intenção no inintencional, a singularidade ao gosto das circunstâncias que nos fazem refletir a arte, as potências circunscritas numa relação duplicada entre o atual e as revisitações no “antigo”, abolindo as fronteiras do é ou não é. A respeito desse “regime estético”, que nada tem de representativo ou dual, pode-se dizer que:

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. (...) as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo. (...). O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. (RANCIÈRE, 2009, p. 32 - 34).

Nesse sentido apontado, a arte implode a barreira da *mimese*, afirma sua singularidade e destrói o pragmatismo que antes circundava os modos de se fazer arte. É nessa autonomia de impulsos criativos que Fiana H. P. Brandão inscreve seus contos. É nessa poética que ela desvia a linguagem, mistura a tinta com que cria a imagem, abusa de seus aspectos plurissignificativos, formando linhas fraturadas de entendimento<sup>42</sup> que nos alçam a diálogos em “palcos” irrealis de imagens e desejos, por meio de imagens que escorregam de uma semiologia “clínica”, uma vez que burlam o próprio sentido do significado. Com efeito, há de se observar que:

---

também tem um romance que relaciona esse encanto esfíngico. *Sob o olhar da Medeia* (1998) ensaia a força do olhar feiticeiro da Medeia. Porém, o prisma da narrativa volta-se para a contemplação da natureza, que aos poucos se torna efêmera, devido ao consumismo que invadiu nossa cultura e os meios de socialização a que esta se vale “Marta concluiria que criar desejos e necessidades é um vício de educação, perverso e sem piedade. (...) São os seus companheiros, os amigos, os amigos dos amigos, tão sós e indecisos, uma geração quase perdida. A dos que se moveram pelo desejo e pela paixão”. (Brandão, 1998, pp. 167 - 174). Tal qual nossos olhos se perdem nos vidros das vitrines.

<sup>42</sup> E como conseguimos apreender sensivelmente essa estética? Segundo o texto *O inconsciente estético* de Rancière (2009), o nosso inconsciente acaba por revogar a ordem das representações clássicas e representativas, identificando a potência da arte com que nos deparamos. Mesmo que ela seja muda, conseguimos partilhar de um sensível revolucionário de contraditórios, de dualidades, de fantasmas literários. Sem esperar a presença de um pai, de uma verdade instaurada pronta e subjacente à linguagem posta em evidência. (p. 41 - 77).

A criação não pressupõe uma verdade que foi arrancada do erro, nem remete a uma consciência que teria despertado de seu sono. Ela é um efeito de composição produzido à revelia dos corpos e contato. O termo criação, é importante dizer, não remete à oposição originalidade- banalidade. Uma criação particular não significa uma originalidade sem precedentes. Ela pode ser uma banalidade. Mas o importante é que essa banalidade adquiriu uma intensidade própria no mundo. (MANGUEIRA, 2001, p. 222).

Assim, pode-se dizer que a criação é sempre uma originalidade, seja distanciando ou aproximando os signos, os quais nunca emergem do nada ou do vazio, mas também não são novos, estão sempre associados a um coletivo compartilhado. Um exemplo prático disso são os nomes no conto *Eva Sabia* – Adão e Eva, que estão a comungar de um repertório semiótico já bastante interpretado, porém a autora consegue ressignificá-los e ao fazer isso, atribui outra perspectiva aos nomes já há muito balizados pela cultura ocidental.

“Com efeito, todo conhecimento é já atualização de uma força: produção de sentido, realização de um tipo de pensamento.” (MANGUEIRA, 2001, p. 217). Dessa forma, mesmo que a autora se aproprie dos nomes, ou de “verdades” partilhadas a um conteúdo sensível, por estar ela produzindo dentro da arte e o conhecimento ser a exploração de uma força, ela faz do pensamento uma produção-criação, que emerge parcialmente diante de uma superfície, um mundo constituído e em constituição, atravessado por atualizações dos mesmos signos que se compõe múltiplos em sua realidade.

Portanto, imagens misturam-se, confundem-se, criam asas e nos impõe um espaço capaz de nos expulsar de nosso interior ao passo que ela mesma se expulsa ao se fissurar e nos abrigar em lampejos, em desejos imagéticos, em sonhos, em supressões de momentos ruins ou bons – experiência – aliviados por sonhos e imagens soltas, descontínuas, fugazes, problemáticas.

Assim, a escritora portuguesa Fíamã H.P. Brandão traz o desejo da imagem, da construção e da fabulação contínua destes entremeados de reflexões poéticas à luz de pensamentos bastante difundidos na modernidade: a construção do desejo e a construção da imagem.

Todavia, vale lembrar, que a construção teórica – aqui presente – é um vislumbre apenas, de todo um pensamento que se formou, se forma e se desforma para se reformar de novo, bem como o é o fabular do desejo e da imagem nos processos



interpessoais, corroborando com a ideia do espiral<sup>43</sup>, e só temos a sensação de que essas imagens são boas porque assim as desejamos e a linguagem literária nos proporciona a criação, o forjar dessas novas concepções de desejo, de imagem, de realidade, de vida e de morte.

### 3. CONSTRUÇÃO DO DESEJO – FABULAÇÃO, POÉTICA E DESEJO

Ao se falar dos desejos nos vêm imediatamente à mente as problemáticas colocadas pelo erotismo, em que, não obstante, está o fundamento grego/ mítico, articulando-se, por vezes, com o arquivo presente, principalmente, nas práticas da cultura ocidental.

Ademais, consta nos manuais batailleanos que o desejo e, por conseguinte, o erotismo, que se faz presente nas práticas culturais, é ocasionado pela ruptura com aquilo que nos é “negado” – interdito – e com a tomada de consciência sobre algum objeto, aspecto ou comportamento.

A vertigem que se abate sobre os homens, enquanto seres descontínuos que são, revalida-se sobre a “substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1988, p. 14). No entanto, não se suporta a ideia de se perder a individualidade descontínua. Para tanto, ela é em seu âmago, apenas perturbada, e protegida pelo sentido de um egoísmo cínico.

A exemplo disso, tem-se (abaixo) um trecho do conto *O Monóculo*, o qual corrobora justamente com essa noção de egoísmo e com o fato de não quisermos perder – apesar de ter momentos em que contrariamos – essa noção de descontínua individualidade.

Naquela estranha manhã, as crianças ter-se-iam apoderado da casa (...). O Avô pensou, então, que lhe restava um último refúgio, no avanço do caos. Como sempre, depois de um pequeno almoço tardio e solitário, retirar-se-ia para sua biblioteca, para esse mundo adormecido dos pensamentos que eram os livros. Encontrava aí uma muralha contra a realidade (...). Mulher, filhos, netos, eram criaturas repentinas (...) o Avô escondia-se na biblioteca, sem

---

<sup>43</sup> Como já foi mencionado anteriormente, o espiral se forma a partir do momento em que há o primeiro desejo, depois deste primeiro se seguiriam outros e esses outros levariam a outros e assim por diante, numa possibilidade infinita de associações.

conseguir possuir nem um pequeno tempo nem um pequeno espaço delas. (BRANDÃO, 2008, p. 24).

A promessa de felicidade trazida pela paixão dos desejos nos dá essa sensação de perturbação e desordem, tornando-se, por vezes, violenta, levando o indivíduo narcísico à busca do objeto de amor, na visão de Roland Barthes (1994, p. 134). Ademais, a busca por esse objeto amoroso nos induz a pensar na ideia de posse.

Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, por vezes, em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros, deseja a sua própria morte. O que está em causa nessa furiosa ânsia é o sentimento duma continuidade possível apercebida no ser amado. (BATAILLE, 1988, p. 19).

A paixão, então, arrasta o indivíduo à sofreguidão, porque no fundo é uma tentativa de buscar o impossível, a ilusória construção de uma continuidade desperta pelo outro, através da imagem da fusão que adquire realidade. E a consciência dessa realidade precária e ilusória adquire duas possibilidades opostas, pois,

Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou o suicídio. (...) apenas na violação – ao nível da morte – do isolamento individual, que surge essa imagem do ser amado, que tem, para o amante, o sentido de tudo o que é. Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo (BATAILLE, 1988, p.19).

A respeito disso, Barthes (1994) vai dizer que quando nos “soltamos” da imagem à qual estávamos colados – desse outro elemento objetual envolvido na paixão, ao qual temos o sentimento de posse a que Bataille se refere – tornará a perda algo catastrófico, pois afastará a promessa de felicidade.

E quando afastada a promessa de felicidade, estranhamente, o imaginário apaixonado se aniquila, afastando a ideia de se ter um lugar e um ser outro para quem falar, estruturando, por vezes, um luto factício – passível de ser feito, mas sem elaboração. Logo,

(...) vejo o outro submetido a um desejo. Mas o que destoa nele, não é aos meus olhos um desejo formado, nomeado, colocado, bem dirigido (...) é apenas um desejo nascente, uma pontinha de desejo que detecto no outro sem que ele mesmo esteja bem consciente (BARTHES, 1984, p. 20).

Não obstante, é no desejo, no erotismo, que o indivíduo se põe em questão, se percebendo objetivamente e perdendo-se ao se identificar com o objeto desejado. É no erotismo, portanto, que eu me perco. E são as experiências interiores, principalmente, as

que nos trazem lucidez sobre o desejo e a consciência, de até onde vai a proibição e a transgressão, que imprimo sobre o objeto desejado e, por vezes, violentado.

O campo poético, por conseguinte, é outro campo peculiar que assume a função das eróticas, pois ele nos leva ao mesmo ponto a que nos conduzem às formas de erotismo: indistinção, a confusão dos objetos distintos, além de nos conduzir à eternidade, à morte, e, pela morte, à continuidade, tal que ao mexer com a linguagem esta se engendra ao sensível e espera barganhar com a transcendência da descontinuidade e dos lugares comuns.

Dessa forma, “Você terá de encontrar uma imagem e de achar uma semelhança!” (ANDREAS-SALOMÉ, s/d, p.15). Seja ela por meio da linguagem – metáforas e significantes – seja pelo símbolo invocado ou pelos signos desejados, mesmo estes sendo, apenas, a ilusão de única imagem. Lou Andreas-Salomé coloca ainda sobre o senso de erotismo:

(...) o animal superior acompanha os atos de sua sexualidade de modificações no cérebro que agitam de violenta exaltação sua matéria nervosa: a sexualidade simples é assim arrastada para a sensação e finalmente para o romantismo das sensações até aos seus cumes e cimos mais subitamente ramificados, no domínio do que há de mais individual no homem. Mas essa evolução ascensional do amor tem, desde o início, lugar sobre uma base cada vez mais móvel: em vez de qualquer coisa que mantém eternamente sua natureza e valor, reina agora a lei de toda a existência animal de acordo com a qual a força de excitação decresce de cada vez que se repete. A exigência da escolha, do objeto erótico e do momento de amor (...) é paga pelo esgotamento que em breve provoca tudo aquilo que mais violentamente se desejou, e por isso pelo desejo do que nunca se repete, a força ainda intacta da excitação: a mudança. (ANDREAS-SALOMÉ, s/d, p. 21-22).

Ademais, se poderia dizer ser esse desejo algo que muda ocasionado por nossa capacidade de fabular desejos, a partir da saciedade dos antigos e da projeção dos novos feita por nossa consciência, e até mesmo inconscientemente o fazemos ao sonharmos. A respeito disso a pesquisadora Nancy Huston (2010) aponta para o fato de que somos uma ficção, vivemos numa ficção e sequer disso nos damos conta.

Contudo, o processo de ficcionalizar é constante e ao adquirirmos consciência de nossa existência, percebemos o quanto damos sentido a tudo em nossa vida e passamos a ficcionalizar todo o tempo. Não obstante, todos os animais possuem inteligência, e para se comunicarem trocam sinais entre si, o que entre nós, humanos, naturalmente e em geral se pode fazer.

Assim, o que pontualmente nos diferencia de eles é o fato de termos consciência de que nascemos e que, por ventura, estamos fadados a invencionar racionalmente nossa existência, e a sexualidade junto ao erotismo não está muito distante dessa realidade.

A ficção, *a priori*, seria então preenchida por um sujeito que é meramente um casulo do esquizofrênico mundo social. No sentido de que, somos nutridos desde pequenos com uma série de ficções, a fim de nos fortalecer, para que quando prontos, possamos emergir para o caos, para a loucura coabitada por outros *eus* agarrados em grupos.

Logo, para sobrevivermos, criamos asas, máscaras, fábulas, de modo a passarmos “perfeitos” diante de outras “perfeições”, com direito ao endeusamento ou ao rebaixamento do feio, julgo dos prazeres diante da construção social. Mantendo-nos sob o julgo dos recalques e domando-nos para a supremacia dos códigos simbólicos que engravatam nossa percepção, nossa subjetivação, posta sob a perspectiva do sol: o nosso olho pineal<sup>44</sup>, aberto, vulcânico e lacustre, segundo Bataille (1985).

E assim, desde quando ainda somos apenas um sonho da nossa mãe, já somos imersos no mundo das ficções, mundo este que só findará quando formos totalmente apagados da lembrança de todos. Por isso, podemos afirmar que somos seres essencialmente fabuladores, porque somos irremediavelmente ficcionistas, uma vez que a realidade é construída segundo o nosso espírito, segundo a memória que vamos construindo junto aos outros seres que nos cercam, sendo tudo gravado no disco de cera da nossa existência.

E as marcas deixadas pelas histórias narradas por nossos pais, nossa língua materna, canções e impressões gustativas, olfativas e visuais serão os sulcos mais profundos e se tornarão a sede das nossas emoções mais fortes. Tornando-se igualmente, por ventura, a nossa cultura, o nosso próprio mundo.

No entanto, para se produzir cultura é preciso estar inserido em um grupo. Nossos pais são os responsáveis, a princípio, por arranjar no interior de vários círculos concêntricos um lugar para nós. Uma vez que para o “*eu*” surgir é imperativo fazê-lo existir em meio a vários “*nós*”. E em meio a esse *nós*, o *eu* sujeito imperativo se faz

---

<sup>44</sup> Com o passar do tempo o homem fechou-se ao pensamento e ao reduto de seu corpo. Não aguentando quando imerge esse sol que lhe abre a visão, a percepção sobre o mundo ao redor. Isso acabou deixando-o cego e nu diante do animal que é e que esconde. Logo, essa solaridade volta à tona com o Jesúvio – deus trovão – que faz a erupção ocorrer e esse homem, antes cego, voltar a enxergar com seu olho pineal, olho capaz de não se escandalizar diante do animal humano, sujo, fétido e rasgado enquanto existência.

parar, e de uma única fábula fundará alicerces e construirá a fábula de um e outro e mais outro desejo, imprimindo na ilusão, na “esquizofrenia”<sup>45</sup> do mundo, a imagem, as imagens que desejar, que irá erotizar, multiplicando em imagens a ficção que mudará e fomentará os novos desejos.

Todavia, isso nem sempre ocorre do modo mais natural – entre as pessoas, por exemplo –, uma vez que essa perturbação erótica pode se dar como no caso do conto *O Monóculo*, em que o Avô não se importa com seus familiares, mas fabula e habituara-se à imagem fomentada e acalentada de que cada lombada dos livros de sua biblioteca era um “(...) repositório de cabeças múltiplas (...). Habituara-se a ver cada lombada como uma cabeça humana, falante e ouvinte. Ali, perante essas cabeças coniventes poderia falar.” (BRANDÃO, 2008, p. 25).

O que corrobora igualmente com a ideia de que o desejo quando forjado sobre o isolamento, faz com que as imagens e novos desejos cresçam em meio à perturbação do senso de realidade, fazendo, por conseguinte, com que emergam imagens, que, em todo caso, talvez só existissem em sonhos. Mas a multiplicação dos objetos, bem como a satisfação sobre os objetos de desejo continuam lá, a dividir os espaços com a realidade.

Logo, a ficção que se cria no espaço do amor ou ódio e sua passionalidade faz com que o objeto – centro desse olhar positivo ou negativo – passe a ser desejado e de quando em posse, passará o homem a se deleitar dessa figura outra. “Eva sabia que estava a nascer nos olhos dele, mais concretamente nas íris cor de sépia, onde começava a ver a dupla imagem da sua figura e da sua identidade” (BRANDÃO, 2008, p. 31), ao que ela própria responde “É doce estar espelhada nos olhos do amor.” (BRANDÃO, 2008, p. 31), mostrando que tanto aquele que fabula a imagem quanto o objeto sentem-se no espaço, substancializado, dessa ficção, que ambos criam para si e cada um ao seu tempo.

Para tanto, fabulamos os desejos, desde aquilo que nos é dado como proibitivo, seja de ordem social ou íntima, no sentido de experiência religiosa, como aponta Georges Bataille (1988). O fato é que, operamos pela erótica das distâncias, sendo-nos imposta a perturbação do desejo de continuidade em relação aos outros *eus*, “eus” que também estão a fabular seus discursos e desejos de acordo com a consciência que tomam sobre os passivos objetos (em suma, sempre violentados) de desejo.

---

<sup>45</sup> Aqui entendido como doença que faz alterar o pensamento, no sentido de trazer à tona alucinações (visuais, sinestésicas, e, sobretudo auditivas) e delírios. Além da dificuldade em estabelecer a distinção entre experiências internas e externas (sonho da realidade).

Luiz Roberto Monzani (1995), a partir de uma leitura feita sobre as teorias do filósofo Thomas Hobbes, entendeu que, para esse filósofo, existe uma Faculdade da alma e ela se divide em dois tipos de poderes, o cognitivo, imaginativo ou conceutivo – onde se encontraria, por exemplo, a imagem, tratada aqui como outro eixo temático da discussão, o que mostraria, *a priori*, a coerência ou consequência do discurso da autora Fiama H. P. Brandão (mas não é do interesse se deter a isso agora) – e outro seria o volitivo ou afetivo.

Todavia, é plausível conhecer antes a noção hobbesiana sobre a faculdade motriz – não tratando como algo ligado ao corpo – do espírito, sendo este um poder impresso sobre o *movimento animal* no corpo, no qual ele existe. E os atos desse corpo são justamente os afetos ou as paixões. Haveria, por conseguinte, nesse corpo, movimentos internos (involuntários) e externos (voluntários), mas para cada movimento interno que origina o externo há um *esforço*.

Dessa forma, o núcleo da faculdade motriz, o “conatus”, caracteriza-se como aquilo que vai em direção a algo que o provoca, o apetite ou desejo; caso o movimento seja inverso, o evitamento se chamará aversão.

Ademais, para Hobbes, o elemento fundamental no jogo passional está no elementar esforço, “conatus”, do desejo para se atingir algo. Em suma, o ‘conatus’ nada mais é:

(...) do que esse movimento que prefigura a apropriação daquilo que é útil para a conservação e também a preparação da fuga, do afastamento frente a tudo que possa ameaçar essa conservação. (...) é esse desejo primordial pela vida e o temor absoluto da morte. (HOBBS *apud* MONZANI, 1995, p. 79).

Corroborando com a máxima batailliana: o “erotismo pode dizer-se que é a aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11). E que a existência humana é como uma espiral em aberto que vai de um impulso a outro, de um desejo a outro desejo, que só cessa quando encontramos a morte. Ainda segundo Hobbes:

O desejo subdivide-se em desejos inatos (fome, sede, sexualidade), que não são muito numerosos, e os restantes, que “procedem da experiência” e que são desejos de coisas particulares. O desejo supõe sempre a “ausência do objeto”, o que implica a existência de um estoque de imagens na memória que, em função do passado, orienta a experiência futura.

.....  
(...) a existência humana define-se como uma espiral aberta, que vai de desejo em desejo, e isso só tem fim com a morte. (HOBBS *apud* MONZANI, 1995, p.79-81).

O elucidativo trecho acima afirma que estocamos as imagens na memória, o que pode ser visto em: “É curioso como sinto fisicamente a tua silhueta. É um desenho palpável, também está comigo quando estou só” (BRANDÃO, 2008, p. 33). Tal trecho reforça a ideia de que nosso desejo advém, em alguns momentos, dessa ausência rememorada pela imaginação e pela memória, e que a experiência contínua orienta o desenfrear de novos desejos acerca do objeto apreendido, seja pelo par desejo/aversão, prazer/desprazer ou amor/ódio.

Assim sendo, o desejo poderia ser tomado pelo próprio esforço, e este se torna amor, quando seu objeto está presente. Na ausência, ele é puro desejo, cujo deleite que só é saciado com o prosseguimento desenfreado desse apetite ou desejo. Nesse sentido, pode-se observar que não se deseja aquilo porque é bom, mas ele é bom, simplesmente, porque o desejamos.

Não obstante a isso, conclui-se que não pode haver uma hierarquia – como pregava Santo Tomás de Aquino entre outros –, uma subordinação ou mesmo uma valorização e que cada ser determina o seu desejo e seu grau de intensidade, não se podendo moldar o desejo – bem como o grau em que estes insurgem – dos sujeitos. O que nos transforma em sujeitos egoístas, movidos sempre por nossos próprios interesses, sempre a realizar desejos em prol de deleites e prazeres – Bataille (1988).

Vale salientar que o adjetivo *egoísta* se completa com outro: *cínico*. Somos, portanto, sujeitos dotados essencialmente da natureza cínica e egoísta pelo simples fato de não conseguirmos frear o apetite dos nossos desejos.

### 3.1 ALGO QUE CORRE, FLUI E CORTA, CONSOME E ENTORPECE

Só para refletir o que já fora dito: “O desejo faz correr, fluir e corta” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 16). E nós, como máquinas de desejo que somos, interpretamos o mundo de acordo com o próprio fluxo orquestrado, composto, diluído, e esvaziado que produzimos. Em que cada “objeto/ máquina” suporia haver uma continuidade, porém cada fluxo fragmentaria esse objeto. “Sem dúvida, toda produção desejante já é imediatamente consumo e consumação, logo volúpia.” (p. 30).

E o consumo autoerótico, ou até mesmo automático, produz um novo nascimento, algo de extasiante e aterrador que liberta às potências ilimitadas, traduzindo novos campos sensíveis de atração e repulsão.

Não há o eu- Nietzsche, professor de filologia, que perde subitamente a razão, e que se identificaria com estranhas personagens; há o sujeito-nietzschiano que passa por uma série de estados e que identifica os nomes da história com esses estados: todos os nomes da história sou eu... O sujeito se estende sobre o contorno do círculo de cujo centro o eu desertou. No centro está a máquina do desejo, a máquina celibatária<sup>46</sup> do eterno retorno. (...) Não se identificar com pessoas, mas identificar os nomes da história com zonas de intensidade (...) e a cada vez o sujeito grita: Sou eu, então sou eu!". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 36 - 37).

De certa forma, é o que ocorre com os personagens do livro. Uma vez que todos são atravessados por uma constante zona de influência – lugar obtuso e sempre em construção – e todos são incapazes de se autodominarem completos. Estão sempre volitivos, sempre em estados suspensos de produção de suas próprias constituições enquanto seres “reais”.

A exemplo disso, temos Claude e a Aia (*O Unicórnio*) que se percebem interagindo, vivas, despregadas de sua realidade apenas pelo desejo que Claude nutre: interagir com seu amado, negando sua morte e abismando-se na sua própria condição de imagem; o Avô (*O Monóculo*) perde a imagem desejada, perde a confirmação de sua existência junto a um mundo de memórias e registros, para encontrar imagens difusas e interagir com o dito real, antes para ele irreal, devido à perda de seu “objeto messiânico”: o monóculo.

Estranhamente, o par de Claude perde o contato com o real e se encontra à mercê dos desejos, e o Avô, ao quebrar o monóculo, perde a segurança nas verdades que tinha. Eles não sabem o que são, se sabem perdidos na irrealidade, na obtusidade dos espaços em que se encontram devido ao encontro dos fatos que se sucedem na narrativa. O que os fazem produzir novos sentidos, perceber novas figuras, novas imagens, antes perdidas pelo “cabresto” do eu sou, eu faço. Esses mesmos *eus*, no entanto, morreram ou foram suprimidos pelo agora eu vejo, eu sinto, esse eu que não sou mais eu, mas um

---

<sup>46</sup> Tal máquina supor-se-ia entre a máquina desejante e a máquina esquizofrênica a produzir intensidades, sentimentos de passagem, potências que se descobrem na literatura, sempre atravessada por devires, experiências dilacerantes, em que o próprio sujeito não está dotado da autossuficiência de se encontrar em um centro, antes ele está na borda, se uma identidade fixa, ele está sempre descentrado, sempre consumido pelos estados que o fazem nascer e renascer. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30 - 37).



conjunto de forças e pensamentos que desejam, veem e pensam acerca do que está em volta.

E por falar nesse desejo como fonte de vontades: é possível escrever ou inscrever o desejo? Há alguma espécie de cartilha que separe o erótico da eroticidade que povoa a literatura? E por que não dizer que a paixão erótica parece gozar dos interstícios da literatura? Já que o desejo, de uma forma ou de outra, sempre fala, sempre é aquele que fala e a ordem do desejo parece se passar sensivelmente, independente do texto se rotular erótico. E a separação entre o erótico vulgar e o gozo do sensível se dá por meio do trabalho específico com a linguagem.

Fazer falar o gozo. Grafar o gozo. Gozar do que se escreve ou do que se lê. (...) remete a dois sentidos: o sentido trágico do gozo como violência, como perda, como *petit mort*, e o sentido cômico do gozo como riso, como infração da ordem estabelecida, ludismo. Ambos apontam para a ruptura, para o deslocamento. (BRANCO, 1995, p. 105 – 107.)

Gozos à parte, a morte vem como excesso de gozo, violência, ruptura, como já foi assinalado. Essa morte, por conseguinte, é o resultado de uma busca impossível para se obter a continuidade e a plenitude emergente na experiência erótica. Uma vez que a morte “reside na coincidência entre a plenitude do horror e a da alegria”<sup>47</sup> e é aí nesse entre lugares que o fenômeno do erótico se constitui.

Logo, escrever o gozo é também dar voz à morte, ao horror, à violência, ao excesso. Por isso, pode-se dizer que “(...) a escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível”. (BRANCO, 1995, p. 109).

Quanto à (s) morte (s) em gozo dessa experiência erótico-literária, pode-se dizer que em todos os contos há esse excesso, essa escrita deslocada, deslizada e sempre acionada por um objeto/pessoa causa de desejo, esboçando sentidos, sensações, sem precisar descrever um banho de sangue, gritos de prazer e/ou horror, apenas a violência produzida no discurso.

*O Unicórnio* traz a morte da realidade e do pragmatismo ao fazer fruir o desejo pelas imagens. *O Monóculo* traz a morte das verdades, das imagens-verdades, reviravoltas no julgamento do real, em prol de dimensões perturbadores de se fazer enxergar os planos do real. A morte do idílico amoroso, da promessa de perpetuação entre os personagens em *Eva Sabia*, cujo trabalho artístico acaba trazendo consigo também a quebra do “eu só me realizo sob a ótica amorosa”. E em *Movimento*

---

<sup>47</sup> Citação contida no prefácio de **História do Olho** de Georges Bataille (1981, p. 12).

*Perpétuo*, o gozo se dá na morte da própria morte, ou em excesso ou na escassez e efemeridade das imagens. E sobre a linguagem e a eroticidade desta, Roland Barthes (1994) diz:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, coloca em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1994, p. 64).

Nesse sentido, essa condição da linguagem não nos transmite um significado, mas múltiplos, que estão em uma relação de situação limite e também em relação especular com a própria linguagem, a imagem por sua vez se desloca para os sentidos, para as sensações, para um caminho íntimo e singular, e que os sentidos aguçam, entorpecem e produzem significações.

Vale lembrar que essa produção de sentido, esse inconsciente que nos permite ativar significações, construir paradigmas, aceitar ou rejeitar pensamentos, identificar os corpos-subjetividade<sup>48</sup>, bem como suas zonas de influência nessa questão do singular, se deve pelo fato do nosso inconsciente estar ligado a um meio bem peculiar, o de produção de subjetividade atravessado por devires autopoiéticos – se assim o pudermos chamar.

A fim de elucidar essa questão, observemos que os processos de semiotização e opinião cultural, em uma época em que a mídia das massas influencia e muito a produção social de subjetividade, dependerá, por conseguinte, dos aparelhos de produção e agenciamentos coletivos a que estamos submetidos, já que tal máquina produtora de afetos só se dá se esta estiver inserida dentro de um contexto histórico-social. Logo, o processo de subjetivação se dá entre a tradição cultural e às empreitadas mercadológicas e empresariais de tecnologia.

A tal sistema não podemos nos furtar, tão pouco dizer que foram internalizados, porque não há nada a ser preenchido, o que há é uma produção de subjetividade dos

---

<sup>48</sup> “Um corpo-subjetividade é uma composição de ideias, afectos e perceptos formados no tempo/espço. Cada corpo possui a coexistência de duas zonas. Ele traz em si uma zona de existência, uma composição de ideias, afectos e perceptos representados, e uma zona de influência, zona de indiscernibilidade constituída de ideias, afectos e perceptos puros que irão contribuir para as novas composições.” (MANGUEIRA, 2001, p. 229-230).

indivíduos. Não somente individuada, mas coletiva, social, que opera em todos os níveis de produção e consumo. Todavia, é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, chamados de processos de singularização<sup>49</sup>, mesmo que a nossa seja “(...) essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida”. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 33).

A essa “roupagem” poderíamos chamar *ideologia*, porém esse termo recai em um campo de representações, já se chamarmos de produção de subjetividade, poderemos expressar as outras vozes, os outros agenciamentos coletivos, as outras máquinas abstratas que agem inclusive sobre o próprio desejo e que nos atravessam a toda hora.

A noção de ideologia não nos permite compreender essa função literalmente produtiva de subjetividade. A ideologia permanece na esfera da representação, quando a produção (...) não é apenas a da representação, mas a de uma modelização que diz respeito aos comportamentos, à sensibilidade, à percepção, à memória, às relações sociais, às relações sexuais, aos fantasmas imaginários, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 36).

Nesse sentido qualquer processo de subjetividade vai constituir-se na matéria-prima de toda e qualquer produção. É ingênuo pensar que haverá uma revolução ou controle dessa produção de imediato. Muito pelo contrário, há de ir se conquistando os espaços aos poucos, incidir modos de expressão justamente nos pontos de singularidade “(...) que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade.” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 36). Notadamente tudo e todos os fenômenos da atualidade incidem e envolvem as dimensões da produção de subjetividade e do desejo – próprio do homem social.

Vale salientar que a autora, de certa forma, atua também como produtora de subjetividades, uma vez que sua área de atuação interage com o discurso ou com os discursos segundos. Ela, no entanto, como ser social que é, teve duas opções: reproduzir e assegurar os modelos de subjetividade social, ou criar saídas, linhas de fuga, singularizações. Ao que ela escolheu, nesse sentido, o jogo de elucidar, em vez de denunciar, invencionar em vez de reafirmar lugares, intervindo em vez de referenciar,

---

<sup>49</sup> Esta enseja uma maneira de recusar todas as verdades preestabelecidas, todas as manipulações e os telecomandos, e ao recusá-los constrói modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com o desejo de (re) construir o mundo em que nos encontramos, por meio novos dispositivos capazes de mudar a sociedade e o tipo de valor “cultuado.” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 22 - 23).

de tal forma que ela abre sua “orientação” para uma política que subverte a subjetividade, permitindo um agenciamento de singularidades desejantes.

Isso quer dizer que em vez de querermos a liberdade, devemos retomar o espaço da farsa, produzindo subjetividades delirantes, revolucionárias que desviem desses sistemas despóticos. Tal proposta pressupõe duas posturas: a do ser oprimido e alienado ou a do ser que relaciona expressão e criação, reapropriando-se dos campos de subjetividade e produzindo, por conseguinte, singularidades. Esta tal postura “exigida” quando não vivenciada, pode descambar para o sujeito esquizofrênico – que sofre a tensão de viver entre os dois extremos ou ainda, pela tensão entre as relações de poder e resistência.

Todavia, “O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade.” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 56). E a música, a literatura, a pintura, a arte em geral, nos abre espaço para novos processos de percepção e de sensibilidade. Não obstante, têm-se os contos analisados, cada um a abrir para outro universo só tangível pela abertura das novas percepções microcósmicas, cada um com seus devires singulares a implodir o muro da subjetivação.

Demolir, contudo, não é a saída, mas sim, coexistir, desterritorializar, encontrar novos meios de fissurar, engendrar novos agenciamentos e territórios, articular espaços e por que não adentrar e articular novas micropolíticas<sup>50</sup>. E é nessa “fratura” em meio ao instituído que a autora Fiama H. P. Brandão vai se construindo, cuja escrita nos leva a refletir sobre o lugar da imagem, essa imagem até então tida como identidade, como reflexo estático do real, imagem essa que de tanta realidade pode ser constituída como prova de crimes, em vez de pensarmos sobre o que essa mesma imagem nos esconde, o que ela disforma, distorce, simula.

Talvez a autora só queira esburacar esse *muro branco – quadro negro*<sup>51</sup> que rostifica a imagem. Segundo Gilles Deleuze (1996) tudo e todos ganhariam, aos poucos,

---

<sup>50</sup> Suely Rolnik (1989) vai tomar esse termo em contraposição a outro: a macropolítica. Em um espaço de territórios, uma cartografia, onde os desejos e as subjetividades “correm” por linhas que vão de um plano de visibilidades territoriais, esquemas sociais, produções totalitárias – o macro ou também chamado de molar, devido a sua constituição institucional – a planos em que o desejo torna-se campo de intensidades, vibrações, individualizações, multiplicidades simuladas que vão construindo-se de atrações e repulsas por objetos que povoam o inconsciente, lugar próprio do rizoma, do desterritorializado e a isso chamamos de micropolítica ou molecular, pois atua na instância das intensidades do corpo vibrátil desperto pelo desejo. Todavia, deve-se ter em mente que o desejo e os indivíduos estão presos a essa produção de real social. Uma vez que só há o real social.

<sup>51</sup> Modelo utilizado por Gilles Deleuze (1996) para conjugar dois eixos: um de significâncias, que seria o muro branco e sobre o qual se inscreveria seus “signos e suas redundâncias”, e outro, de subjetivação, o

esse Rosto codificado culturalmente, uma vez que se trata de um grande projeto abstrato que nos territorializa a cada vez que adentramos nos signos construídos culturalmente.

E, ao invés de construirmos um rosto próprio, somos incrustados em um grande Rosto produzido culturalmente. “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um”. (DELEUZE, 1996, p. 44).

Dessa forma, se não formos capazes de construir um projeto ou modo de existência singular, a cultura sempre se encarregará de nos vender uma forma pronta, definitiva, encravando-nos em um espaço de morte. Logo, a máquina abstrata que nos “governa” tem a capacidade de nos transformar em culpados, quando na verdade somos suas vítimas.

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas. Tudo permanece sexual, nenhuma sublimação, mas novas coordenadas. E precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça, mas afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança. Conseqüentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação. (DELEUZE, 1996, p. 32)

Opera sem ser vista, diz que o indivíduo é livre, mas o mantém preso. O desvio quando pega de assalto esse grande Rosto, logo “tratam” – os agenciamentos de poder despóticos<sup>52</sup> – de codificar esse desvio, reterritorializando-o dentro da máquina produtora de subjetividades, e por que não dizer re-disciplinarizando?

(...) se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim

---

buraco negro, “onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE, 1996, p.31). Ademais, todo sistema muro branco-buraco negro é produzido por “máquinas abstratas” responsáveis pela construção do Rosto deleuziano.

<sup>52</sup> Tais agenciamentos estão aliados às principais engrenagens sociais. A exemplo disso têm-se as Corporações industriais/empresariais, com seus regimes de signos, códigos, condutas, regras, enfim, com a produção de seus lugares comuns ou territorializações, que induzem os indivíduos à sujeição de suas marcas. Quanto às relações de poder, Gilles Deleuze (2005), a partir do pensamento de Michael Foucault, reconhece que onde há singularidades e “paixões secretas” haverá a relação de forças a agir sobre a ação do desvio. Não precisa ser uma ideologia, uma propaganda, ou uma violência aberta, uma vez que sua força advém do incitar, do suscitar, do combinar. Antes produzir realidade normalizada que reprimir, ideologizar, produzir verdade antes de mascarar, estes seriam, por conseguinte, apenas “a poeira levantada pelo combate.” (p. 38 - 39).

à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto. (DELEUZE, 1996, p. 32 - 33).

Não obstante a esse não deixar mais se subsumir, encontram-se os *Contos da Imagem* (2005), que fugindo da mesmificação da imagem, trazem ela desviada. O “monstro” instaurou-se apesar dessa máquina abstrata cultural querer atuar e autuá-la sobre a veiculação do pensamento acerca da construção das imagens como repositório identitário, em uma visão fria e silenciadora, castradora de todos os desejos que possam vir a atravessar as imagens. É preciso, contudo, clandestinar-se, fugir das “suas responsabilidades”, fugir do mundo, “se refugia no deserto, ou ainda na arte... etc.” (DELEUZE, 1996, p. 72).

Nesse sentido, é possível pensarmos que as imagens seriam esse muro branco de significações e o desejo o buraco negro, ou seria o contrário? É a imagem que toca o desejo ou seria o desejo a tocar as imagens? Questionamentos esses que nos levariam, por conseguinte, a uma questão cartográfica<sup>53</sup> de se ver o desejo.

Desejo. Palavra curiosa e cheia de “assaltos”. Em uma versão psicanalítica, teríamos muitos, os quais teriam de ser entendidos, vigiados, punidos, castrados, “edipianizados”. Já o pensamento aqui proposto nos induz a pensar o desejo como sendo ele, em si, uma revolução a lutar, a reorganizar a produção dos sentidos.

Ademais, em uma ordem estabelecida – como a sociedade em que vivemos – seria a máquina desejante a “rainha” pela qual lutamos no tabuleiro do xadrez. Para nós, o desejo nunca cessará enquanto produção, pois é ele que rearranja nosso real “bruto”, transformando, ou até mesmo, travestindo nosso real cinza cheio de “monóculos” e arranha-céus em imagens coloridas, em jogos de xadrez – possibilidade de vencer esse Rosto que nos sufoca e aprisiona dentro de um sistema déspota de condicionamentos internos e externos.

O desejo é o sistema de signos a-significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente no campo social. Não há eclosão de desejo, seja qual for o lugar que aconteça, pequena família ou escolinha de bairro, que não coloque em xeque as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos. (DELEUZE; PARNET *apud* ROLNIK, 1989, p. 23).

---

<sup>53</sup> Segundo Suely Rolnik (1989), a cartografia se difere do mapa pelo fato de que o mapa iria traçar e pontuar lugares fixos e geográficos, já a cartografia acompanharia o “desmanchamento” – perda de sentido – e formação de outros mundos que se criam para expressar os afetos e as relações contemporâneas, mergulhando sempre no campo das intensidades do desejo e da produção de subjetividade.

Porquanto, só podemos dizer que o livro *Contos da imagem* (2005) é um livro revolucionário, que escapa do padrão. É um livro de imagens e de desejos a se encontrar em uma singular escrita. Projeto ousado e cartográfico, um tabuleiro de xadrez enquanto percepção e produção de sentido delirante – sem levar para o lado negativo.

E nesse “xadrez” tecido, as intensidades se produzem, se simulam, se experimentam num jogo em que o desejo só vem à tona quando risca-se na superfície os agenciamentos capazes de fazer vibrar as matérias envolvidas. Quanto a isso pode-se dizer que:

(...) o desejo então seria, exatamente, essa produção de artifício. E o movimento do desejo – ao mesmo tempo e indissociavelmente energético (produção de intensidades) e semiótico (produção de sentidos) –, esse movimento surge dos agenciamentos que fazem os corpos, em sua qualidade de vibráteis: o desejo só funciona em agenciamento. Em outras palavras, o processo de produção do desejo é o de uma energética semiótica. Agenciamento dos corpos, movimento de intensidades tentando passar, movimento de criação de sentido para efetuar passagem – tudo isso acontecendo ao mesmo tempo. (ROLNIK, 1989, p. 34).

Logo, ao invés de pensarmos o desejo num hábitat de caos, de delírios, de vontades exacerbadas, pensemos que ele só é possível porque fabricamos constantemente o mundo ou o discurso que se faz dele, atualizando a própria condição de real em duas instâncias: macro e micropolítica. E já que, ao se singularizar, o indivíduo, o ser em desvio, quer mesmo é minar esse campo do macro, ousando multiplicar os devires que o atravessam, o rizoma e o nomadismo impediriam a empresa de um mapa<sup>54</sup> às máquinas desejanças.

Porém, isso antecipa uma condição de crise quanto à produção de desejo em nossa era. O bombardeio que deveria explodir as cadeias sógnicas acaba por implodi-las. A mesma rapidez que faz erigir faz também despencar as matérias de expressão. As pessoas acabam por se sentirem demasiadamente estrangeiras, devido ao rápido processo de semiotização exposto ao infinito.

“Uma pane no equipamento sensível.”. Todavia, “Isso expõe as pessoas, repentina e violentamente, ao caráter finito ilimitado das maquinações do desejo, ao caráter de simulação das linguagens e à ambiguidade congênita dessa simulação”. (ROLNIK, 1989, p. 102). O que não impede de se agenciar desejos nesse esvaziamento, nesse lugar incerto e desterritorializado.

---

<sup>54</sup> Em oposição a uma cartografia – já discutido anteriormente. O mapa, aqui, pode ser visto como uma virtualidade a delimitar os espaços geográficos e físicos.

Pois, mesmo dentro desse ambiente em que todos os sinais são ambíguos e enganosos, é possível encontrar novos afetos e sentidos, pois mergulhamos na “residência” dos fantasmas e monstros articulados na experiência da suspensão, da vertigem, da insegurança, do invisível, do clandestino, e na luta micropolítica e microscópica dos seres estrangeiros e em potência de vir a ser ou tornar-se.

A exemplo disso, temos a imagem (tapeçaria) que foge a sua existência para virar potência em assalto, em suspense ao real, reorganizando um sentido pré-moldado e levando consigo a produção de outros sentidos, o que faz do conto uma grande máquina desejante por novos significados. Uma vez que tanto a tapeçaria, o reflexo no espelho – como “reprodutor” de semelhanças –, o livro, a abadia e o personagem Rainer, buscam no “arcabouço” de onde produzem seus significados um espaço para des-significar, para dissemelhar, fazendo da própria imagem que “emitem” uma desterritorialização.

Ainda no conto *O Unicórnio*, a própria imagem do amor, da ideia do amor, é deslocada para um amor além do convencional “(...) temos ali o amor total, alquímico” (BRANDÃO, 2005, p. 13). Alguns acreditam que o amor alquímico é aquele que transpassa as barreiras do sexo. É algo espiritual, algo além das aparências, da fisiologia, é uma conexão para além do amor pelo belo<sup>55</sup>. Por conseguinte, esse amor se dá pela união do unicórnio que “simboliza o amor e o símio o agente do amor, o alquimista?”. (BRANDÃO, 2005, p. 13), ou pela união do “corpo Rainer + imagem Claude”, união essa que desfaz a convenção do amor ideal.

Não digo que não se ame o belo, pelo contrário, a referência é essa para muitos. Contudo, é o feio, é a imagem em transe que nos preenche ou transvira os sentidos. Em certa altura do conto, por exemplo, há a referência desse belo-sagrado, dessa mansidão a envolver a imagem feminina.

(...) apenas porque estava apaixonado por aquelas duas mulheres belíssimas, Claude de la Viste e sua Aia. Ambas de magníficas cabeleiras loiras, rostos suaves, pálpebras descidas e turgidas e alvas mãos, de cinturas bem talhadas e de porte firme. Toda esta delicadeza e fragilidade de ambas era, simultaneamente, espiritual e física e de uma intensa sensualidade. (BRANDÃO, 2005, p. 12)

---

<sup>55</sup> Não entrarei em questionamentos fundamentalistas. No entanto, a percepção escolhida parece a melhor escolha para o entendimento desse sentimento que fura as barreiras do visível em direção ao invisível e parece pôr em cheque a credibilidade inclusive desse pensamento, ainda muito em voga em várias culturas, sobre o amor que arrefece apenas na carne ou de cunho idílico e romântico. Disponível em: <http://www.palavrasdeosho.com/2010/10/amor-e-alquimia.html#.U72MBJRdWJs>. Acesso em: 9 de jul. de 2014.



Porém, não é esse belo que instiga o protagonista e sim o “espelho do amor” – “espelho perene e mutável, lugar de todas as paixões” (BRANDÃO, 2005, p. 16) – lugar também em que o desejo e a vaidade perderiam as suas almas, o que de certa forma, atrai e obceca o protagonista. Assim como o é a própria abadia: “duplamente contemplativo, é um lugar de paixões fortes, de corpos em busca da imagem, de espíritos em busca de desejo saciado.” (BRANDÃO, 2005, p. 16).

O desfazimento do próprio olhar sobre o desejo e os espaços e a subsequente morte – uma vez que a própria imagem se desfaz do espelho, e em troca recebe um livro, agente de singularidades – seria o refazimento do mito de Narciso? Ou seu reflexo? Curiosamente, várias Vênus/ Afrodites foram pintadas e reflexadas ao espelho ao longo da história da arte<sup>56</sup>. Será que o amor é um pouco disso: um pouco de si, um pouco do outro e muito da imagem que se quer alcançar?

Quanto à troca, “este foi o nosso acordo” (BRANDÃO, 2005, p. 17) é tudo o que se diz. O amor seria ainda isso: uma complexa troca? Um acordo deleuziano “muro branco – quadro negro” a buscar um rosto, desejoso por construir uma superfície de significados subjetivos e singulares? Contudo, o conto parece resolver essa questão ao adjetivar de “tesouro” o espelho, revelador de imagens, e contrapô-lo ao livro, máquina produtora do desejo de libertar-se da criação e recriação imagética.

Transformar-se em amor, evocar ações, afetos, transformar-se em produto de subjetividade por meio de palavras, fazer o amor perpassar, embora possa ele se apagar na presença do silêncio e na dádiva do afeto, seriam essas as propostas de *Movimento Perpétuo*?

Tal conto traz a fragilidade daquele que ama, mesmo sendo este um corpo morto, ele sobre-vive impresso na memória daquela que faz ecoar sua presença de silêncios e imagens – evocando desse silêncio o pensamento e a reflexão deste, que recai sobre o tempo e o morto, sobre a anestesia e a dor, sobre as lembranças e o esquecimento. E é nesse raciocínio que os personagens de Elalisa e Amador se enveredam, como pode ser visto no trecho abaixo:

(...) pois não supõe ainda, só com a morte suporá, que esse amor por si a que talvez tenha assistido pôde consumir todo o pensamento, depois do pensamento, a vida. Só mais tarde recordou tudo, sob a máscara de oxigênio: a morte de Anael; pela indução, talvez, da própria dor física que a magoará

---

<sup>56</sup> Um exemplo clássico é a obra de Diego Velásquez (1599-1660), *A toailete de Vênus* ou *Vênus com espelho*. Obra exposta em Londres, no National Gallery.

muito intensa. (...) receio não tanto de qualquer dor intensa, mas do tempo de anestesia; que não sabe como ficará sem referências o pensamento, vazio ou vago, como passará o perpétuo Tempo, como será que assim a consciência representará nenhum tempo interior. (...) Entretanto, tudo o que decorrer, decorre em relação a si como em relação a um morto. Completa deste modo a ideia da morte que tentará reproduzir de Anael, pensando que sem a extensão do pensamento não há curso de consciência; nem o Tempo. (BRANDÃO, 2005, p. 50 – 51).

Porém, é nesse movimento de indecisão, de dúvida sobre o próprio pensamento que o conto se revela, no duplo transe: a dor pela perda trágica do ser amado e a vinda de um outro ser a engendrar história na pele da personagem. O que não apaga a imagem do outro, mas o ser amor é transferido de corpo, de objeto. “Não havia chorado em Março por ti porque o filho que me crescia no útero se dilatara até o pensamento, e essa mutação emotivamente equilibrava a perda da tua morte.” (BRANDÃO, 2005, p. 61).

Por conseguinte, o ser amor é transferido durante a inconsciência da personagem, que sedada, “Teme: a ignorância de saber se pensa, de um movimento como esse, constante quando está desperta ou mesmo no sono, com as imagens, as ilusões, os sonhos, as configurações.” (BRANDÃO, 2005, p. 53).

A consequência dessa terra incerta é a alteração na percepção, a hiperexcitação dos sentidos, sendo esta estimulada pelo receio de se ver só e sua solidão a faz crer viver em um processo de transformação, em que a visão dá lugar ao sentido inerte agudo, ou a algo que não está nem propriamente nos sentidos, mas no temor que liga o anestesista à agulha e ao seu desfalecimento na mesa de operações.

E essa “operação” desfaz o jazigo do amor e o recompõe, o refaz em outro espaço, em outro rosto, no filho saído do útero – promessa de vida dissemelhante e desviante do Rosto paternal. “(...) mais tarde quando o sono do meu filho me deixava o meu sono e a vigília em silêncio, pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna.” (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Por inúmeras vezes pensamos estar refletidos e identificados, desejosos de se parecer à semelhança de um Rosto que nos laça como a gados prontos ao sacrifício, à igualização, submetidos a um julgamento. Contudo, o que está em jogo é sempre o efêmero. É preciso desvincular do que nos levam a pensar, ou estaremos sempre presos a esse morto, fabulado no conto.

Não precisamos produzir significados a partir desse lugar frio e de morte. Nosso desejo flui, corta o senso, nos imiscuí no contrassenso e gera o filho dissemelhante, promessa de vida, máquina de desejo com possibilidade de criação. É, por conseguinte,

o xeque-mate da natureza sobre os planos da máquina abstrata que governa as sociedades.

Esse “filho” lembra ainda o corpo sem órgão deleuziano<sup>57</sup> povoado por intensidades, sem significação dada, mas a experimentar. Assim, teríamos UM filho e não O filho, contrariando o plano da descendência, gerando, por conseguinte, aquilo que é esvaziado em seu próprio íntimo e investido de um limite inalcançável e aberto a desejar, a revolucionar, a esvaziar e encher-se de sentidos.

Logo, no livro *Contos da imagem* (2005), O desejo se destitui do todo, desmembra-se e rizomatiza influências e vírus sensoriais, erotizando cada produção de desejo que povoa os contos do livro. Já a imagem, ela é o próprio CsO, ela é a molécula sempre a desfazer-se, ela emancipa o leitor e o torna politicamente sensível a seus simulacros.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

É esse olhar emancipado que fura a própria condição de subjetivação, o desejo cativo nesse olhar faz a própria imagem ser dupla: guardar em si a promessa original e reinventá-la a partir da própria experiência singular daquele que se submete a esse novo espaço criativo e imaginativo. Não obstante a isso, deve-se ter em mente que não há um ponto de partida ou acesso, o que há são cruzamentos, relações, entrelaçamentos que rompem as fronteiras. “Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Segundo essa concepção, o Avô do conto *O Monóculo* é aquele “leitor/ ator” desejoso pelos acontecimentos de sua própria história. Todavia, este movimento só é possível devido à mudança das posições em jogo: o objeto que lhe dava estabilidade no

---

<sup>57</sup> Seria o próprio corpo do desejo, no qual o esquizofrênico faz a experiência extrema, ele que é antes de tudo o homem do desejo vivendo sempre a tensão de querer algo que está fora do permitido pelo meio social, e, por consequência, tal impedimento, lhe faz padecer em prostrações clínicas. Nesse sentido, o CsO remete certamente ao vivido corporal, um vivido raro ou extraordinário (embora possamos atingir o CsO com certos agenciamentos de condições ambíguas, como por exemplo, o uso de drogas). Ademais, pode-se dizer que ele seria o limite do corpo vivido em um limite que é atravessado por afetos ou devires em construção. Assim, torna-se impossível dar-lhe um corpo próprio, já que seus devires desfazem a interioridade do eu. É impessoal, mas nem por isso deixa de ser o lugar onde se conquista o “objetivo” próprio, numa experiência que excede o exercício regulado e codificado do desejo, desejo esse sempre em marcha e a produzir produtos do desejo. (*Mil Platôs*, 1996, vol. 3).

mundo visível o insere no mundo que para o personagem é caótico, embora sempre estivesse presente, como realidade paralela. “(...) tentou seguir a linha da passadeira, embora ela também agora se lhe apresentasse descontínua, mesmo dilacerada e com os desvios de um puzzle.” (BRANDÃO, 2005, p. 21).

Tudo o que era certo, reto como a passadeira, ganhou formas dilaceradas, descontínuas e disformes, como um quebra-cabeças. E para “voltar ao eixo” teria o personagem de montar significados, reconstruir suas ideias, seus afetos, suas “verdades”. Porém, ao se conhecer outras versões, outros caminhos, é impossível manter-se subjugado, dependente, aprisionado, tudo o que se quer é continuar a errar e a produzir mais e mais campos de significados, um CsO a desejar intensidades novas.

A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

E é nas fissuras do próprio dispositivo controlador do sistema imagético e do desejo, que a autora parece alicerçar seus conteúdos. Revela ligações, revela corpos em ação, revela distâncias e errâncias e com isso pede um leitor ávido e que esteja disposto a burlar os conceitos “cartilhados” subjetivamente. De desejo em desejo, de imagem em imagem vai postulando e costurando novas linhas desviadas, refletindo acerca do próprio ato de pensar o desejo e a imagem, nos propondo:

(...) mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. (...) É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

A partir do que já foi dito, pode-se dizer que a autora Fiama H. P. Brandão traz para si uma subjetividade que não é de modo algum o modo de alguém se firmar ou constituir-se sujeito, mas a abertura, a partir de sua singularização, para possibilidades de criar novas existências, diria até rizomáticas, abertas em multiplicidades transgressoras, uma potência, um devir-artista. (DELEUZE, 1992, p. 146).

#### 4. CONSTRUÇÃO DA IMAGEM – DA EMBRIAGUEZ À DISSIMULAÇÃO DAS IMAGENS

A imagem, ou a representação mental, por vezes, plástica ou fotográfica de um ser ou objeto, aparece quase sempre sobre o subterfúgio da memória acomodada na imaginação e na linguagem, cuja construção inicia-se na permanente presença da visão do outro, formando uma identidade singular e múltipla, aparentemente ímpar, por vezes, caótica. Uma vez que, via de regra, precisamos sempre da visão do outro para nos projetarmos numa realidade, para muitos, relativa, exígua e efêmera.

Quanto ao aspecto da memória como morada do desejo:

Se o Unicórnio é demiurgo<sup>58</sup> da sua própria imagem, pensa o visitante, o mundo está explicado. Se a imagem permanece, mesmo depois de seu afastamento ou, até, antes de chegar a poisar a cabeça doce no regaço de Claude, então o mundo não está explicado e, nesse caso, a memória será onnipotente ou omnipresente. (BRANDÃO, 2008, p. 11).

Nesse sentido, Fiama H. P. Brandão traz à tona o que já vem sendo elucidado: a memória tem um papel especial para a formação da imagem e para desencadear o apetite dos desejos.

Não obstante, a imagem concatena-se a uma forma antiga de relacionamento: o desejo. O homem deseja a imagem mais que tudo, já que é um ser social e que guarda para si as imagens que idealiza, ou que inconscientemente projeta como ideal. Daí o desejo se formula como o querer, o ato de poder ter poder sobre o outro, ou melhor, sobre aquela imagem que formamos sobre um outro conjugado. Abaixo, alguns exemplos desse discurso de posse e de possuído presentes no conto *Eva Sabia*.

“Mas ainda não acabei de engendrar-te”; “Quero trazer-te comigo”; “Nas íris, Eva tem (...) tudo duplicado de início, até aceitar ser uma só, nele”; “Estou a ver-me tão presa numa luz clara, referia-se aos olhos dele, que tenho de vincular-me a um só lugar contigo.” “Eva amava o homem ali a seu lado, no entanto completamente dependente de si por ser seu criador, um mago do olhar. Agora se via duplamente viva, nas pequenas figuras, sentia-se grata e presa a esse homem. (BRANDÃO, 2005, p. 43).

E o desejo, por conseguinte, é multiplicador de outros, dessa forma, querer a imagem é multiplicar essa imagem infinitas vezes até nossa memória estabilizá-la como

---

<sup>58</sup> Tomado, *grosso modo*, como sendo um artifice, um criador. Termo cunhado nos alicerces de algumas crenças, sendo uma deidade responsável pela criação do universo físico. Originalmente, o demiurgo era descrito como uma entidade divina nos trabalhos de Platão, cerca de 360 a.C. Porém, mais tarde, no Gnosticismo, o termo refere-se ao maligno deus criador do mundo material.

algo inerente, conjugado, apropriado, seu – assim como o é para o *eu lírico* na voz do personagem Adão (hipoteticamente chamado), que a autora recorta nos diálogos, e como se pode ver no trecho acima.

A despeito disso, o desejo de criá-la (a personagem Eva) como imagem, reproduzia inúmeras vezes o ato criacionista e, por que não dizer fabulista, até estabilizá-la como imagem de memória (amorosa e de posse).

No entanto, as imagens forjadas nem sempre correspondem à realidade – a personagem é criada como de olhos enormes, de sorriso constante, cabelos de cobre escurecido e de corpo esguio, contudo, nada se revela na narrativa, então como se chamar real? –, sendo complicado afirmar sua veracidade, já que são criações elaboradas pela capacidade biológica e pela inventividade humana, e que, não obstante, obedecem a um ideal, o ideal que formamos junto a um complexo modelo de cultura já cristalizado em nossa memória desde o momento em que somos inseridos numa determinada sociedade.

Curiosamente essa imagem é sempre espelhada numa superfície, seja a da íris, retina, ou os espelhos formados sobre a água, reflexando a imagem, o que reforça e nos alça à interpretação do mito narcísico, o enamorado por sua própria imagem – talvez aí resida o movimento de construirmos nossa imagem de acordo com o nosso ideal: eu<sup>59</sup>.

E se só existimos enquanto imagem, então precisamos, pedimos pela criação dessa imagem – “Já lá estava a dupla silhueta, nas íris (...). Não o podia nem queria impedir. Da parte dele era uma dádiva e, simultaneamente, um pedido” (BRANDÃO, 2008, p. 43) – e, por conseguinte, confundimos o que é o ser de carne com a criação.

Dessa forma, aprisionamos esse outro, desejamos aprisioná-lo, de modo a quase desejarmos o unir-se, o que suscita a história ou mito do andrógino. Reza a lenda ter sido um ser que se bastava (possuía os dois sexos) e que, por desobediência, foi separado, formando seres separados, cujo desejo é encontrar seu par e em um abraço voltarem a se unir de novo.

Segundo Barthes (1994), a imagem se destaca porque ela é pura e clara, precisa, completa, não deixando ela, lugar para o ser que a forja, sendo este excluído da cena primitiva. Para tanto, a definição de imagem passaria por algo como: a imagem é aquilo

---

<sup>59</sup> Lembrando que este eu é o resultado, ou melhor, produto de toda a “marca” que a contemporaneidade imprime sobre os sujeitos. Toda a composição desse eu aos pedaços é fruto da subjetividade a ele imposta. E apenas furando essa malha de significações prontas é que esse eu pode vivenciar, experimentar, ser um eu de intensidades singular.

de que sou excluído. Ela tem, por conseguinte, a última palavra, ela é peremptória, nada a contradiz ou perturba.

Contudo, pode ocorrer do indivíduo prender-se em sua própria imagem. Criando uma cena fictícia em que ele está só, indo embora sobre os destroços ou ensenhoreado do desolamento das pinturas românticas, sendo a imagem seu próprio fim, não havendo nada além da imagem projetada e tomada como realidade.

Curiosamente, nesse sentido, o mundo que nos cerca também ajuda na construção de nossas imagens – daí as criações metafóricas que designam espaço nas narrativas analisadas. Seja nossa ou do outro, a imagem construída nos enseja numa percepção peremptória, embora que em construção e em permanente ciclo de desterritorialização e de territorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995) dos espaços contíguos que encenamos sob o olhar do outro.

Nesse sentido de demarcação, a produção de imagens operaria na obra da autora um deslocamento em relação aos territórios já constituídos nas poéticas do amor, do desejo e do erotismo como um todo. Assim, ela desmarcaria os territórios ao produzir tais processos de reterritorialização.

Cativo ou não, esse olhar, por vezes, subchefiará nossas ações, tendo sempre essa imagem mais cristalizada a última palavra, sendo impossível contradizê-la (BARTHES, 1994, p. 124). Ademais, o desejo, como lembra Bataille (1995), tem como “meta” o fundir-se, buscar continuidade na descontinuidade dos corpos, mas como seres despedaçados que somos, não aguentamos ficar eternamente com a imagem amada, por isso as separações e reconciliações.

A exemplo disso, temos nas narrativas analisadas, a morte, a fuga e a troca ou quebra por onde se dá a projeção da imagem, injetando a ideia de *desrealidade* sobre as imagens. Sendo a desrealidade, como Barthes (1994) descreve: um sentimento de ausência, fuga da realidade experimentada pelo sujeito diante da ordenação objetiva do mundo (p.77-80).

Essa história – filosófica até – da imagem é crucial para entendermos que o que envelhece é a imagem e não a ideia sobre esta, uma vez que tal idealização incide diretamente no nosso modo de ver as coisas, o que, geralmente, é regrado pela sociedade a que fazemos parte.

Do mesmo modo que qualquer paragem especial é recomeço, é o novo nascimento da imagem. Observe que quando não se está sob a perspectiva da imagem

forjada pelo outro, ficamos com a nossa – a imagem que temos de nós mesmos – obscurecida e até velada à espera do novo clarear, o que lembra bastante a imagem apolínea, bela e de ouro a servir de exemplo aos outros, cuja claridade abria os caminhos obscurecidos tanto de outros deuses como os do homem.

Ademais, fala-se do desejo como forma de embeber-se no outro, o que também se torna uma prisão, na qual a imagem é aprisionada, mesmo que esteja ao lado a efemeridade do tempo para os amantes cativos um do outro, sendo que os olhos do amante funcionam como espelhos que mantêm vívida a consciência que o outro tem sobre si.

Não obstante, só a imagem cativa direciona os processos de reterritorialização, para que em seguida se desloquem novamente. Prova disso é que a imagem cativada aceita ser renomeada, reficcionalizada dentro do jogo de criação e poder – apelidos – talvez isso se dê por ser a imagem uma construção adjunta ao outro. Dessa forma, o trecho: “Chamou-a sem lhe saber o nome, e Eva aceitou ser chamada.” (BRANDÃO, 2008, p. 43), concretiza essa noção de renomeação e reficcionalização das imagens e dos seres.

E por ficções entende-se o “ensaio” das representações, o simulacro de nossa existência. São as ficções, para tanto, que nos fazem parar para interrogar do mais ínfimo detalhe às perguntas ontológicas.

Assim, a fabulação se nos apresenta: uma droga. Um vício de plasmas a promover a catarse dos movimentos, dando, por vezes, o adorno à nossa carcaça crente na maré de “ocazos” a que estamos susceptíveis e imersos; como rio a correr, as fábulas descem do mar profundo e buscam no outro a sustentação de sua própria convicção.

Logo, para sobrevivermos, criamos asas, máscaras, fábulas e literatura, de modo a passarmos “perfeitos” diante de outras “perfeições”<sup>60</sup>, em que sem isso (como já foi dito anteriormente) morreríamos; seríamos matéria descompassada sob o olhar do outro. Contudo, voltaríamos a ser ficção se se nos subjugássemos à outra imagética, à outra criação em retinas.

Porém, apenas a palavra (compreendendo-a como mote arquetextual ficcionalizado) e o reconhecimento da imagem desfaz o caos, montando uma espécie de

---

<sup>60</sup> Não quero discutir noções de perfeição, o entendimento aqui é o daqueles seres que querem se igualar dentro de suas esferas sociais. O ato de parecer e de pertença que muitos têm como desejo a ser “consumido”. Contudo, sabe-se que essa é uma questão defasada, já que essa pertença é ocasionada pela subjetividade imposta pelo Rosto deleuziano. (DELEUZE, 1996).



atração, por meio do reconhecimento dessas imagens, enquanto castradoras e limbo da poética imagética.

Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007), é na cripta de nossa linguagem que repousam as imagens e assim sendo, “O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fazemos. (...) o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros da cripta.” (GIORGIO, 2007, p. 49). Ademais, quando os desejos são separados por um “messias” – algo do simbólico ou de estirpe metafórica – os fará realizados, sendo que o que imaginamos já se obteve, só sobrando, como algo irrealizável, as imagens do que foi realizado ou do que à margem estará: os desejos não confessáveis ou não realizáveis.

Para o filósofo em questão e outros que compartilham da mesma opinião, os espelhos fascinavam pelo modo como as imagens eram projetadas, já que a imagem não é uma substância, mas um “acidente” que não se encontra no espelho como um lugar, mas como um sujeito<sup>61</sup>.

E o estar em um sujeito era, para os filósofos medievais, algo insubstancial, não existindo por si só. Não é à toa a proximidade entre a experiência amorosa e a imagem, o que Dante chamaria “acidente em substância” ao definir o amor. Nós, amamos por acidente aquela imagem que se faz e desfaz em nossa frente. Na vã tentativa de amar no outro a imagem que fascina a nós mesmos.

E já que é de sua natureza essa insubstancialidade, sua realidade não é contínua, sendo gerada, a imagem, a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla.

O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa espécie<sup>62</sup> ou *imago* não nos pertence. Entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor. O espelho de Narciso é, nesse sentido, a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é a nossa imagem. (...). Ao prolongarmos indefinidamente o intervalo entre a percepção e o reconhecimento, a imagem é interiorizada como fantasma, e o amor recai na psicologia. (...). Na imagem, ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente. Amar outro ser significa: desejar a sua espécie, ou seja, o desejo com que ele deseja perseverar no seu ser. (GIORGIO, 2007, p. 53).

---

<sup>61</sup> Fiama traz essa discussão como um “carro chefe” no conto *O Unicórnio*. – O lugar da simples representação dá lugar a uma fantasmagoria viva.

<sup>62</sup> Espécie: *species*, que significa aparência, aspecto, visão; deriva de uma raiz que significa olhar, ver, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo.

Note que a visibilidade confidencia uma espécie de revelação e a intenção ou tensão interna – existente em cada ser – impele o indivíduo a se fazer imagem, a se comunicar. E é com essa tensão que o amor com que cada ser deseja a si mesmo, desejando continuar, perseverar no próprio ser, comunica a si mesmo.

Não obstante, a pessoa ou a máscara é apreendida como três pessoas em uma substância/ acidente: sendo esta a captura da espécie e a sua vinculação a uma substância com o objetivo de tornar possível sua identificação – não é à toa que os documentos de identidade contêm um dispositivo de captura da espécie, ou uma fotografia.

Dessa forma, o que se observa é que, segundo essa linha de raciocínio, a imagem, bem como seu processo de construção, deriva do desejo, da vontade que se tem de projetar um ideal tensionado por nossa vontade íntima e vertiginosa de buscar no outro a comunicação contínua que nos falta.

Por isso, nos descolamos, saímos de nosso isolamento e buscamos a imagem no outro, quase que num sentimento de posse e luta inconsciente, que ao transgredir-se se torna consciente, até ultrapassar e transgredir a barreira do óbvio – nesse ponto torna-se obsessão e flui-se como violência. Algo nesse momento se instaura de proibitivo, mas não importa, condicionamos no outro a imagem que guardávamos de nós e criamos o objeto de desejo com o qual sonhamos.

“Estou a ver se imprimo tua face na minha” (BRANDÃO, 2008, p. 31), é um exemplo desse desejo de a partir de si formatar a imagem alheia e resguardar tal imagem como algo nomeado como “nosso”. Logo, desejo e imagem seriam fabulações que nos permitem continuar enquanto espécie de uma corporeidade genérica, a corporeidade humana, em que identificação e identidade só se assumem enquanto imagem relativizada e construída entre os membros de um grupo menor para um maior.

#### 4.1 OUTROS OLHARES, OUTRAS IMAGENS

*Olho para como quem olha o impossível.*

Roland Barthes<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Extraído de um escrito de Roland Barthes e que, posteriormente foi anexado ao livro *O óbvio e o obtuso* (1984).

A imagem sob outros olhos seria um título mais prudente. Porém, as noções de imagem, olhar e ver serão esvaziadas, vazadas, duplicadas, singularizadas, postas em questionamento. A própria condição de imagem mudara e em vez de trazer uma identificação (como dito a pouco) irá trazer fantasmas de sua própria condição de devir-imagem.

A própria imagem do xadrez<sup>64</sup> será agora pensada como Go, o qual, diferentemente do xadrez, com suas peças e espaços pré-definidos, os peões do go, são como que grãos a jogar anonimamente e em terceira pessoa. E o *ele* que avança, pode ser homem, mulher, pulga ou até mesmo um elefante. Pois eles são os elementos de um agenciamento maquínico não subjetivado, sem definições prévias, apenas com situações iminentes. Em um tabuleiro de xadrez cada peça sabe de seus limites, já no jogo de Go um peão qualquer pode acabar com uma constelação inteira.

O xadrez pode vencer, só que apenas diacronicamente, porque segue uma estrutura, tende a ocupar os espaços com o mínimo de peças. Por outro lado o Go territorializa e desterritorializa sem ter uma linha de combate específica, o espaço é aberto, abrindo-se à possibilidade das insurgências dos movimentos perpétuos, sem pontos de partidas e nem de chegadas.

As peças do xadrez são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decorrem seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos. (...). Cada uma é como um sujeito de enunciado, dotado de um poder relativo; e esses poderes relativos combinam-se num sujeito de enunciação, o próprio jogador de xadrez ou a forma de inferioridade do jogo. (...). Os peões do go são os elementos de um agenciamento maquínico não subjetivado, sem propriedades intrínsecas, porém apenas de situação. (...). O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um frente, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia (...). No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas

---

<sup>64</sup> Referência à alusão feita por mim em outras passagens do texto e que a partir de agora será substituída pela imagem formada a partir do jogo de Go – jogo de tabuleiro de origem oriental. O Go é jogado em um tabuleiro quadrado possuindo 19 linhas paralelas equidistantes, que são cruzadas em ângulos retos por 19 linhas similares. Cada jogador tem 181 "pedras" ou discos para serem colocadas em pontos desocupados nas intersecções das linhas. O Go é democrático em seu espírito. Não há diferença entre uma "pedra" e qualquer outra. Um mesmo e igual valor é atribuído a todas as pedras. A partida é começada com a ideia de que o tabuleiro representa a "terra de ninguém", livre e aberta à conquista. O propósito do jogo é, para cada jogador, ampliar quanto possível seu próprio território sobre a terra virgem. Sua origem estaria ligada a astrologia, comparando-se as pedras com as estrelas e o tabuleiro com o céu. As pedras brancas simbolizariam o bem e as pretas, ao contrário, o mal. Como as pessoas eram quem colocavam as pedras, buscava-se um simbolismo no qual o jogador fazia seu próprio destino e este lhe pertencia. Fins militares também levaram o Go a ser um jogo popular e é jogado da mesma forma há mais de 3.000 anos após sua criação. Disponível em: <http://www.jogos.antigos.nom.br/go.asp>. Acesso em: 20 de fev. de 2015.

torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço "liso" do go, contra espaço "estriado" do xadrez. (...). É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o e o desterritorializa (...). "Eles chegam como o destino, sem causa, sem razão, sem respeito, sem pretexto...". (DELEUZE, p. 9 - 10).

A imagem agora já não seria a da peça de xadrez, mas o peão de go, pura possibilidade agenciada maquinicamente a errar no espaço nômade. Uma vez que "(...) o olhar procura sempre: alguma coisa, alguém. É um signo inquieto. Singular dinâmica para um signo: a sua força extravassa-o." (BARTHES, 1984, p. 256). A imagem será, portanto, o signo disforme em ebulição, a construir significâncias e diferenças<sup>65</sup>.

Contudo, não se pode deixar de pôr em cheque algumas visibilidades e lugares por onde essa imagem formou significações importantes ao longo do pensamento humano. Vejamos então os outros constructos e agenciamentos do pensamento sobre o ver e a imagem a partir da significância das imagens intoleráveis.

Segundo Jacques Rancière (2012), a imagem se torna intolerável quando ela se mostra real demais, como um espetáculo de denúncia, sofrimento e tortura, porém como a própria noção de realidade é suspeita, é de se considerar que esse intolerável não tenha a capacidade de criticar a realidade, e tal fato não se deve nem à dignidade das pessoas, mas ao fato de a proposta imagética ser feita em cima de uma realidade que pesa e é "banal" ou intolerável demais, no sentido de que:

(...) a imagem é declarada inapta para criticar a realidade porque faz parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exhibe alternadamente sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo. (RANCIÈRE, 2012, p. 83 - 84).

Por conseguinte, o intolerável da imagem é constituído pelo fluxo das imagens que opõem a realidade com o brilhantismo moderno. Não falo da realidade gerada pelos desencantos do mundo, ou da injustiça em si, mas do fato de esse "contraste" gerar um duplo, utilizado de forma militante a partir de imagens intoleráveis. A imagem do sonho de felicidade x a da morte de uma criança, vítima da fome na África, por exemplo, – ávido por contar a "melhor história", o fotógrafo sul-africano Kevin Carter, tirou a foto de uma menina faminta a rastejar, sendo seguida por um abutre que esperava sua presa desfalecer.

---

<sup>65</sup> Diferenças estas que percorrem o campo das virtualidades contra as exigências da representação, que tem necessidade de construir convergências monocentradas e um razão que se pretende "levar o idêntico a reinar sobre o próprio infinito e de fazer que o infinito seja penetrado pela continuidade de semelhança, pela relação de analogia e pela oposição de predicados". (DELEUZE, 2006, p. 367).

O destino da fotografia, por conseguinte, explica esse duplo, essa campanha ambígua. Por um lado, ele ganhou o prêmio Pulitzer por ter vencido o deserto sudanês e a conseqüente muralha que separava estas terras do ocidente. Pelo outro, não aguentou as críticas em torno de sua preferência por uma imagem em vez de uma vida, levando-o ao suicídio.

A fotografia mostrou o intolerável e o sentimento de culpa pelo espetáculo monstruoso em que se inscrevia o espectador que testemunhava o visível em um processo de condensamento e deslocamento. E ainda segundo Jacques Rancière (2012), “O tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo da visibilidade. Aquilo que chamamos de imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade” (p. 99), cuja partilha envolve dados sensíveis compartilhados entre os indivíduos.

Contudo, o problema não é opor a realidade às aparências ocasionadas, mas construir outras realidades, outras percepções de realidade, outros dispositivos espaço/temporais capazes de construir outras formas e significados. No sentido de que “as imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 102).

Sobre esse ponto, o conto *O Unicórnio* nos presenteia com esse duplo ambíguo, uma vez que a própria tapeçaria pode ser tida como um dispositivo de visibilidade a partilhar dados sensíveis com um estranho que, avesso ao seu mundo, se assim se pode dizer, fica “enclausurado” em um mundo que lhe cria outra realidade, outro dispositivo espaço/tempo, mudando seu olhar para um acontecimento e não mais para a função passiva de ver esse outro – todos os personagens da tapeçaria – que o olha.

Mas o visitante não quer entrar em especulações. Ele deixou-se estar dias e dias encerrado no museu, conseguindo assombrosamente tornar-se despercebido por aquelas duas mulheres belíssimas. (...). Desde há três dias que, escondendo-se dos funcionários do museu, ele se mantinha ali, junto à tapeçaria, ensimesmado, mudo. Claude apercebia-se de que ele não se alimentava e mal dormia, sinais de uma imensa paixão. Estava a decorrer um fim-de-semana, e quando este terminasse, pensou, acontecer-lhe-ia ser descoberto ali, ou continuaria a passar despercebido, como até então ao longo da semana, no meio da multidão de visitantes que afluía. (BRANDÃO, 2005, p. 12 - 14).

Sobretudo, se olharmos de fora essa imagem, teremos a imagem de um homem desmazelado, de tal modo “sequelado” em sua realidade, que se deixou abandonar e apaixonar por imagens que povoam a arte – longe da representação fechada dos

conteúdos – esse homem e o conjunto literário, vistos de fora, seriam a própria imagem intolerável a acionar dispositivos do interior da imagem literária para fora, em direção a esse espectador ávido por informações, capazes de singularizá-lo dentro do próprio sistema de informação em que ele se encontra, cujo deslocamento do pensamento o levará a partilhar novos desejos e imagens, construir novas semiotizações e percepções de sua própria realidade.

Essas imagens, contudo, não remeteriam a nada além de elas mesmas, se pensarmos sob a luz de uma *performance* e acreditarmos na alteridade<sup>66</sup> que ela nos proporciona, as quais operam relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las, cujo “regime” corrobora com relações entre os elementos e suas funções.

Tais operações, por sua vez, vinculam e desvinculam o visível e sua significação, a palavra e o seu efeito, conjuram expectativas e as destroem, devido a um distanciamento necessário entre esses dispositivos e seu uso comum. No caso dos contos do livro, essa alteridade e essas relações podem ser vistas por todos os textos.

Em *O Unicórnio*, por exemplo, o motivo da tapeçaria emerge e mesmo sem falar, ainda são figuras a escutar e interagir com esse outro que as observa, que cria expectativas e constrói relações que destoam do senso comum de realidade. Como se pode notar no trecho abaixo,

A proximidade de Claude perturbava-o, tornava-o incapaz de falar, embora ela fosse não uma figura carnal mas uma forma translúcida, ali, diante de si, descida até o solo. Rainer recuou, atemorizado, mesmo, pela solidão em que estavam. Queria pedir-lhe para o deixar ter, por momentos, na sua mão o espelho que o fascinava. Também na sua mão a imagem perduraria? Seria de tal modo independente da imaginação dos homens? Conseguiu dizer, por fim, timidamente, vendo-a imóvel na sua frente: “A Aia poderá trazer aqui abaixo o espelho, por segundos?” Claude, figura inconsútil, sem som mas presente,

---

<sup>66</sup> Alteridade seria o ato ou o estado de ser Outro. O sujeito estaria em uma relação direta com o outro. O que implica dizer que haveria uma oposição entre os conceitos de identidade e mundo interior. Este tema corre o risco de aparecer com uma roupagem um tanto simplista se considerarmos o Outro como uma categoria onipresente, porque tudo está em oposição e em relação a alguma coisa ou a alguém. Todavia, deve-se ter em mente que o eu só existe em diálogo com os outros. Logo, para se ter um processo de alteridade deve haver uma mínima aceitação e percepção dos valores do Outro, ou das entidades presentes no texto literário. A questão da alteridade foi então estudada sobre duas vertentes: o outro como Deus (que não tem sentido próprio e encontra-se enredado na e para a linguagem, seria ele o próprio desejo do inconsciente) e o outro como um ser sublime que modificaria “o que eu vejo”. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=541&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=541&Itemid=2). Acesso em: 28 de julho de 2014.

não lhe respondeu por palavras. Lentamente, num sorriso consentâneo, voltou-se e regressou ao salão. (BRANDÃO, 2005, p. 15).

Não obstante a teoria, até o espelho exerce função desse outro, capaz de despertar esse eu relativo, subjetivo e dependente, segundo a teoria da alteridade. A respeito disso, têm-se o caso da personagem que se enxerga por meio do espelho e que desperta no espectador Rainer, o desejo de também se ver a partir dessa imagem virtual, que se forma a partir daquilo que vê em um certo imaginário.

Em razão dessas “perturbações” do eu, pode-se dizer que é justamente nessa indefinição do eu que a alteridade literária se dá, as relações só se constroem em virtude do eu que assiste, personagem Rainer, do eu que escuta como um Deus, a personagem Claude e a Aia, e o eu que vê essa imagem extrapolar-se, viver seu próprio fora e abrir-se a outros terrenos de significação, o leitor/expectador. Então quem será esse eu, o que ele espera, como ele monta e desmonta esse real? Talvez não exista um eu, esse eu pode ser um mero ponto referencial discursivo, cujo pensamento singulariza a própria noção do eu enquanto produtor de sentidos.

Já a imagem do eu no conto *O Monóculo*, se dá pela falta desse outro – objeto em que o Avô ancora seu universo, o monóculo quebrado. Ao ponto de suas noções de existência serem subvertidas e invertidas a um grau em que as pessoas com quem convivia o Avô – personagem do conto –, as lombadas dos livros e os espaços em que circulava mudarem todas de imagens cativas para o próprio caos em imagem viva. “Atemorizou-o este súbito oscilar do espaço, e a mudança de forma da velha escada, a agitação dos fragmentos. Não disse nada. O medo e o espanto fizeram-no ficar calado”. (BRANDÃO, 2005, p. 22). Já quanto aos netos ele diz:

Elas próprias, as crianças, teriam deformado as suas habituais figuras (...) via-lhes os pequenos rostos repartidos em minúsculos pedaços, unidos mas desconcentrados, e os ombros e os braços bamboleando-se como os de bonecos de trapos. Mas o Avô teve medo e angústia de dizer o que via, nesse momento. (BRANDÃO, 2005, p. 23)

Todo o mundo imagético desse senhor é a partir da quebra do monóculo desestabilizado e estabilizado por esse outro – que não precisa da existência de um ser em específico –, que acabou modificando a cena e os dispositivos em que as imagens interagem, modificando-o, criando processos de “liga/desliga” na própria construção desse ser que deseja encontrar-se em imagem e em potência de vir a ser.

Ademais, essa cena subvertida cria, de certa forma, um tipo de imagem intolerável: imagem presente, até banal do cotidiano a irromper-se em caos e em incertezas, a imagem de um monstro à espreita desse Senhor, que tinha todos os “controles” em sua definição ocular, para em seguida perder-se: “as imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 102).

Do conto *Eva Sabia*, pode-se retomar a própria condição de Eva frente a seu “dono imagético”. Eva só se percebe ela, ou só tomava conhecimento de si, diante do outro, de Adão, senhor de sua criação. “Eva sabia que estava a nascer nos olhos dele, (...) onde começava a ver a dupla pequena imagem da sua figura e da sua identidade.” (BRANDÃO, 2005, p. 31).

Porém, tudo que liga pode desligar, assim como a imagem criada pode fugir de seu criador: “Fugir com a sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a olhavam com desejo.” (BRANDÃO, 2005, p. 41). Aqui se abre um questionamento: pode a imagem ser também o outro para ela mesma? Ou é tudo uma *performance* de sua própria condição? Ou ainda: será a imagem um produto de seu próprio agenciamento coletivo?

Retomando alguns pontos, talvez a novela *Movimento Perpétuo* seja a que mais traga essa noção de imagem intolerável, já que é a imagem do morto, Anael, que povoa a mente de Elalisa constantemente. A imagem dele morto – vítima de suicídio – é tão intolerável para ela, que ela o supõe vivo. Só sob a máscara de oxigênio e prestes a dar à luz é que ela se apercebe da real situação. “Só mais tarde recordou tudo, sob a máscara do oxigênio: a morte de Anael”. (BRANDÃO, 2005, p. 50). A personagem ainda conjectura que a morte dele foi tão faustosa para ela, que demorou até para aperceber-se do que antes julgava intolerável: sua imagem morta.

Todavia, a questão da alteridade na novela fica a cargo da construção da personagem frente ao outro que ela conjectura como imagem amada: amor carnal e amor filial. Sua percepção de si caminha do apagamento de um para o engendramento de outro. Elalisa antes tão desejosa pela imagem amada passa então a não se importar, ou, pelo menos, a não ver mais com pesar a perda do amado, em virtude do outro a chegar: seu filho. A mudança de status do outro, pode ser observada na passagem a seguir:



Quando morreste, pensaria algum tempo depois Elalisa, pouco me apercebi da morte, apenas tanto quanto a gestação de um filho, em Março, me deixou perceber, diariamente, que havias morrido, na verdade. (...) gradualmente, ao ritmo de cada um dos dois corpos, o meu e o que nascera, eu lembrei, e memorizei para sempre, que tinhas morrido. (...) Não havia chorado em Março por ti porque o filho que me crescia no útero se dilatara até o pensamento, e essa mutação emotivamente equilibrava a perda da tua morte. Tao pouco, meses depois, nunca te choraria. (BRANDÃO, 2005, p. 61).

*Movimento Perpétuo* seria, pois, dentro do livro *Contos da Imagem* (2005), um diferencial, uma vez que sua narrativa opera de forma diferente dos demais contos presentes no livro. A narrativa, antes de tudo, está a todo o momento produzindo e retirando sentidos, assegurando e desfazendo ligações de percepção, ações e afetos, antecipa efeitos à medida que se desenrola, mas também desloca ou contradiz esses efeitos, apesar de desde o início o narrador já nos contar que há um morto.

Todavia, esse morto é o maior vivente da narrativa. Uma vez que sua imagem paira sobre quase todos os pensamentos de Elalisa – personagem principal – e só há essa conjectura de ele não se saber morto, porque ela o revive sempre que “olha” sua própria condição frente às circunstâncias que enfrenta.

Na presença de Elalisa nada o incita à morte, por estar tão próxima sempre, nos gestos imediatos, nas posições, e continuamente nos olhos dela ao ocuparem-se com a percepção de ver Anael, ao talharem nas pupilas o seu reflexo, que podia com minúcia ver, escuro, luminoso, e a muito pequena reprodução da sua figura. Mais uma vez o progresso próprio do amor, dependendo do conhecimento do olhar de Elalisa. (BRANDÃO, 2005, p. 58).

As imagens descritas nesse trecho poderiam nos dizer algo, mas não o diz por concreto, propositalmente essas imagens esclarecem e obscurecem sentidos, propondo ou subtraindo significações. Anael já está morto, mas não “sabe”, a imagem dele encontra-se viva pelo reflexo produzido nos olhos do amor, e ao dizer: “dependendo do conhecimento do olhar” o narrador deixa entrever um tempo advindo de presenças que não é o tempo cronológico, mas o tempo que produz sensações e recria instantes, não produzindo o mesmo a cada vez repetido, mas um instante único, o qual parece o mesmo dentro de toda a narrativa.

Porém, cada instante que Elalisa repassa de sua experiência com Anael, ela o passa de forma fulgurante, seja na forma de pensar a morte, ou o tempo, ou ele mesmo como imagem que se esvai, à medida que outra imagem povoa esse lugar “vazio”. O olhar dela se substancializa de potências a se encher e esvair, assim como as ondas da maré que banha o corpo inerte de Anael.

E esse “conhecimento” – prenhe da memória do amado Anael – vai se transformando conforme ela vai se aproximando da hora mais sagrada: dois corpos que eram um, passam a ser dois, o ser amado ganha forma, ganha luz e vida e o filha nasce.

Quase a tua morte não me chamara de maneira nenhuma a atenção – não sei se o reconheça – senão tomada uma dor funda, na crise final do parto, uma das últimas contrações em que já saía do meu útero esse filho. (...) Passado, portanto, o período do sangue derramado e dos coágulos, dos estrógenos, mais tarde quando o sono do meu filho me deixava o meu sono e a vigília em silêncio, pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna. (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Ademais, esse “conhecimento” advém também de um reconhecimento, a imagem amorosa que se repete em sua significância e ambivalência, por não poder deixar de ser tratado como um signo, e é o olhar que captura esse signo. Roland Barthes (1984), vai dizer que apesar de tudo, o olhar pertence ao domínio do significado, porém sua unidade vai se encontrar não no signo vazio do descontínuo, mas no da significância, em que o olhar não poderá ser neutro – a menos que se deseje –, tão pouco vago, a menos que seja dúplice, como um “(...) campo de expansão infinita em que o sentido extravasa, se dispersa, sem perder a sua impressão (a ação de se imprimir em algo).” (p. 255).

O olhar de Elalisa para Anael é bem esse campo que Barthes assinala, Anael e sua imagem são dependentes do excesso perceptivo que ela extravasa ao rememorá-lo. Seu olhar parece vago, pelo ato de estar a sofrer dores e mutações devido à gravidez, contudo, é justamente esse processo de mutação que a faz vaguear o olhar, a faz pensar no que viveu e no que viverá, escolhendo, por conseguinte, furtar e deslocar esse olhar amoroso, imprimindo-o no novo ser, seu filho<sup>67</sup>.

Portanto, pode-se dizer que seu olhar foi duplo: de um lado fascinado, pelo novo olhar engendrado, e por outro “maléfico”, cujo efeito interrompeu o movimento perpétuo de vida e morte de Anael. “(...) gradualmente, ao ritmo de cada um dos dois corpos, o meu e o que nascera, eu lembrei, e memorizei para sempre, que tinhas morrido. (...) Tão pouco, meses depois, nunca te choraria”. (BRANDÃO, 2005, p. 61). Só deixando ecos ao passado, pois essa transposição lhe matou a percepção de imagem amada, restando-lhe apenas uma volúvel imagem: “(...) pensei apenas que tivesses

---

<sup>67</sup> Na visão psicanalítica, o olhar é sempre fugidio e sinestésico, a nossa relação com as coisas deixa entrever que há sempre algo que resvala, que passa, podendo ser algo elidido a qualquer momento. Em uma relação de olhares, há uma diferença entre aquilo que se vê e aquilo que quer ser visto. O sujeito ainda pode apresentar-se “como um outro que ele não é e aquilo que lhe é dado ver não é aquilo que ele quer ver”. (LACAN *apud* BARTHES, 1984, p. 256-257).

morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna.” (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Das significâncias das imagens contidas no livro *Contos da Imagem* (2005), pode-se dizer que há sempre uma proposição que é óbvia e outra obtusa, sob os termos barthesianos (1984)<sup>68</sup>, tomemos como o óbvio o estado em que as coisas nos são apresentadas em primeira instância, sem polissemia, sem ambiguidade ou virtualidade.

A exemplo disso, no conto *O Unicórnio*, há um homem que se enamora de uma obra de arte, uma tapeçaria renascentista; em *O Monóculo*, é notória a presença de um homem que depende de um objeto a estabilizar sua visão e a quebra desse elemento o “desorganiza” de si; em *Eva Sabia*, a relação de amor mantém Eva junto a Adão e quando o amor desmorona, vai-se embora também a relação, ocasionando a fuga dela, o abandono da relação; e em *Movimento Perpétuo*, há uma mulher que sofre a perda do amado, de quem espera um filho, e ela tem esse filho junto a outro homem, Amador – aquele que ama, independente do amor dela por ele.

Nesse sentido, a imagem denotada nos contos seria pura informação, relato dos acontecimentos, um óbvio aparente e sem sabor. Contudo, quando escorregamos para a imagem inquieta, que chama nossa atenção, mesmo sem aparentemente estar lá, estamos diante de um disfarce, de um embotamento do próprio sentido, o qual não se pode julgar a intenção ou o efeito, cujo erotismo a lhe atravessar é o sentido mesmo do que não está à mostra, está obtusamente em estado perpendicular das aparências, como uma emergência ou, até mesmo, uma ruga na tabua das significações, no nomear. “Isto quer dizer que o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas contudo no interior da interlocução.” (BARTHES, 1984, p. 53).

Há pouco se falou desse óbvio nos contos, agora seu contraponto seria o obtuso que está imerso até à última palavra nos textos analisados. Todavia, só existe esse trabalho de pesquisa, porque há esse movimento de sair do grande campo subjetivo em direção a uma singularidade que não faz repetir a imagem ou o desejo, mas que arromba os sentidos que produziram esse desejo e essa imagem, deslocando-os sempre de sua própria produção enquanto seres que se põem em jogo, no jogo dos agenciamentos coletivos.

---

<sup>68</sup> Sobre o óbvio se diz: “que vem à frente” e que “se apresenta muito naturalmente ao espírito”. Já o obtuso ocupa várias linhas de tratamento, mais o trataremos como aquele que vem a mais, que “é rombo, de forma arredondada”, por indicar um modo errático de ser ao signo que se diz óbvio, operação que abre o campo dos sentidos, aludindo-o ao infinito via linguagem. (BARTHES, 1984, p. 45).

Nesse sentido, o obtuso se irradiaria a partir dos movimentos de desvio desse óbvio. Em *O Unicórnio*, por exemplo<sup>69</sup>, o motivo da tapeçaria se vê, deseja, barganha, “ganha” sentimentos, desvirtua sua função: a de ser apenas imagem, ou a de ser uma serva leal em sentimentos e em atitudes<sup>70</sup>. Como pode ser visto na passagem em que a Aia se rebela contra sua Senhora, cujo desejo é o de se ver bela e atraente sob os olhos de Rainer Maria – personagem enamorado por Claude, senhora da Aia.

A Aia, também agitada, com o cobiçado espelho finalmente nas mãos, julgando que a senhora lho confiava por algum motivo extremo, súbito e estranho temor pelo animal, pensou: leva-lo-ia consigo para sempre até a imagem do unicórnio maldito se apagar e poder ver nele o seu rosto jovem. Pensa também que o desejo e a vaidade ávidos perdem as almas, mas não resiste. Sobretudo o olhar do visitante, desde há alguns dias, a atrai e obceca, para além do espelho. Deixa o cofre sobre uma mesinha e sai quase a correr do salão como quem quer atacar os desejos de sua Senhora. (BRANDÃO, 2005, p. 15 - 16).

Em *O Monóculo*, o obtuso se inscreve a partir do momento que muda a ótica, a visão do real se desfaz, se apresentando “(...) descontínua, mesmo dilacerada e com os desvios de um puzzle.” (BRANDÃO, 2005, p. 21). O personagem do Avô se vê em um mar de caos, com imagens disformes, desarticuladas a oscilar pelos espaços, o que o atemoriza. Atemorizaria qualquer um, ainda mais um senhor que tem uma noção inabalável de seu mundo. Subvertê-lo seria uma morte, a morte de suas verdades.

Pensaria ele que foi arte das crianças: “(...) foram as crianças que por aqui andaram a traquinar.” (BRANDÃO, 2005, p. 22). Pois, em sua visão, só as crianças teriam a capacidade de alterar ou revivificar o tempo, as coisas, as histórias. Pondo nas crianças a culpa, sua versão unívoca de real estaria a salvo.

O Avô sabia que o mundo dos adultos podia ser alterado e refeito pelas crianças. Não era para ele inverossímil que os pequenos seres se tivessem assenhorado daquele conjunto doméstico de realidades e concretos e feito desligarem-se os fios e linhas que a tudo mantem unido. (BRANDÃO, 2005, p. 22).

Essa questão do saber se torna outra obtusidade do conto *Eva Sabia*, uma vez que a personagem Eva talvez já soubesse que o amor e seu brilho não duram para

---

<sup>69</sup> Esse é apenas um lado da obtusidade encontrada no conto, escolhi esse por não ter sido mencionado ainda e, em cada conto, optarei por tentar fazer o mesmo.

<sup>70</sup> O fato de a serva ser titulada como Aia, *a priori*, já a deixaria em uma posição de lealdade, de companheirismo para com sua senhora. No entanto, essa Aia apresentada no conto é tão viva quanto sua senhora, é tão desejosa quanto qualquer outra moça nobre. Ela se imiscui nos outros espaços e participa como possível candidata de afeto, o que contraria as leis e normas da sociedade, a qual está ligada enquanto representação. “(...) ali representada viva, bordada em tapeçaria do século quinze” (BRANDÃO, 2005, p. 17).

sempre. Mesmo para o amor é preciso nascer, morrer e renascer. Ela sabia que estava a nascer nos olhos e pelos olhos dele, seria uma outra Eva, uma Eva nascida sob as vestes do amor em potência “É amor, isto? Vou ser tua?”, porém o peso do cotidiano refaz as dimensões amorosas: “Não podemos desprezar o nosso quinhão de dia a dia” (BRANDÃO, 2005, p. 31).

O amor quando em excesso sufoca e condena o sentimento a um ostracismo irreversível. “Estou a ver-me tão presa numa luz clara – referia-se aos olhos dele” (BRANDÃO, 2005, p. 31). Então, ela sabia e, de certa forma, previu que sua única saída seria a fuga, ou a conseqüente morte do sentimento. Ao que antes de terminar sua “criação” já lhe trazia uma angulação diferente daquela que se almeja dentro da perspectiva amorosa: a dor, angústia de estar sob o julgo de um alguém que a faz imagem.

Mas uma pequena angústia, por vezes, começara a assomar aos olhos, precisamente desde o segundo dia, e conturbava a emoção de sua dupla imagem como se a existência de uma dupla imagem fosse uma perda. E Eva logo apagou com um sorriso os laivos de uma pequena dor. (BRANDÃO, 2005, p. 35).

Já a obtusidade da novela *Movimento Perpétuo* está justamente nesse aperceber-se do lugar do morto, dessa imagem que invade e compactua com os desejos da personagem Elalisa, enquanto não é substituída por outra. Seria a virtualidade do morto desaparecendo, ao passo que a imagem do (re) nascente vinga soberano sobre os espaços. Em outras palavras, o filho mataria o pai em todas as alocações em que sua imagem perdurasse.

Quando morreste, pensaria algum tempo depois Elalisa, pouco me apercebi da morte, apenas tanto quanto a gestação de um filho, em Março, me deixou perceber, diariamente, que havias morrido, na verdade. (...) gradualmente, ao ritmo de cada um dos dois corpos, o meu e o que nascera, eu lembrei, e memorizei para sempre, que tinhas morrido. (...) Não havia chorado em Março por ti porque o filho que me crescia no útero se dilatara até o pensamento, e essa mutação emotivamente equilibrava a perda da tua morte. Tao pouco, meses depois, nunca te choraria. (BRANDÃO, 2005, p. 61).

Curiosamente, todos os contos do livro analisado têm essa tendência ao sufocamento de algum sentimento ou por excesso de realidade<sup>71</sup>. Em *Movimento Perpétuo*, por exemplo, essa visão terrível da morte do ser amado faz Elalisa nem perceber, ou pelo menos não enxergar a tragédia anunciada e consumada: “(...) esse

---

<sup>71</sup> Não entrarei em detalhes de discussão para todos os contos, porque já o fiz ao falar da imagem intolerável.

amor por si a que talvez tenha assistido pôde consumir todo o pensamento, depois do pensamento, a vida. Só mais tarde recordou tudo, sob a máscara de oxigênio: a morte de Anael” (BRANDÃO, 2005, p. 50).

Contudo, a imagem do morto, ou o personagem morto, também vê, também incorpora reações junto a esse ver de Elalisa. Isso porque tudo o que vemos tende a nos olhar de volta, produzindo um efeito de visibilidade perscrutador sobre os indivíduos e o mundo que os cerca. Não digo, contudo que todo o ver termina em uma experiência tátil, mas esse tocar precisa ser pausado, ou pelo menos deveríamos fechar nossos olhos para ver o vazio que nos olha e nos constitui em um jogo rítmico, que traz a inelutável modalidade do visível com seus componentes óticos e sua potência visual, pondo em jogo o que vemos de forma rítmica, com seus fluxos e refluxos, dentro e fora, avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento.

Atraente e ameaçador, sintomático e inevitável como o olhar para um morto, em que devemos abrir nossos olhos para ver o que não vemos, para experimentarmos o que não vemos com toda clareza e que nos olha como uma perda. A modalidade do visível torna-se algo de inelutável, quando esse ver presente que algo escapa, quando algo se perde. – Rainer Maria ao observar a tapeçaria não se contenta só em ver, mas perscruta os vazios do volume que o observa, ele quer entrar e reentrar, tocar e acariciar os volumes que só existem enquanto virtualidades do vazio que dele dependem para “aparecer.”<sup>72</sup>

Esse inelutável opera ainda sob a presença do morto, um lugar esvaziado e inevitável a todos os seres que gozam de vida. Um morto que também “olha” o vivo, seria a assertiva, no sentido da perda. Uma vez que esse será nosso destino, o nosso corpo se esvaziará e desaparecerá num volume semelhante. “Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia (...) entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

E como livrar-se da angústia diante desse ser morto, mas cheio de visibilidades que nos degreda um fim? Uma atitude lúcida seria recalcar, suturar os anseios, os temores, acreditando preencher esse vazio ao pôr cada termo em seu lugar e que este seja limpo e bem racionalizado. Ou soçobramos em uma espécie de melancolia. Podemos recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo, da memória, ou da obsessão do olhar, ao ostentarmos certa indiferença por aquilo que está por baixo,

---

<sup>72</sup> Referente à narrativa de *O Unicórnio*.

escondido, presente, jacente. E ultrapassar a questão é dirigir-se para o além daquilo que agora eu vejo e que agora me olha.

Ao ancorar a realidade em uma atividade de produzir imagens, as narrativas produzem escapes, “túmulos esvaziados” que perderam sua própria capacidade de ser “morto”. Ao pensar as narrativas nessa concepção, teríamos em *O Unicórnio*, uma obra de arte, por si só esvaziada, um “morto”, cujo “olhar” para Rainer Maria – personagem que observa a imagem – suscita nele a vontade de ultrapassar esse esvaziamento. O próximo passo de “superação”: Rainer cria para si uma outra história que coexiste em seu “sonho acordado” ao manter viva a obra de arte e em fluxo de espaços, retirando do espelho a responsabilidade sobre a sobrevivência das imagens que ele orquestrou.

Claude tenta afastar com gentileza o manso unicórnio e levantar-se. Cuidadosamente vira o espelho para o solo, para que a imagem da cabeça do animal não se apague. Mas não seria necessário, pensa o visitante. Não é nunca a posição do espelho o essencial para a permanência da imagem. (BRANDÃO, 2005, p. 12).

Nesse ponto, pode-se ver que os motivos da obra veem o visitante Rainer, mas não se supõem jacentes, desconhecem o processo que os tornaram vivos. O poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante é o oportuno “isto me olha”, que nos faz evidenciar o caráter fantasmático dessa experiência. Sendo ainda o puro exercício de elaboração daquele que vê em renúncia ao que está visto: a obra acabada e fechada em si, que opera nele uma cisão, uma perda, um esvaziamento, cujo processo ao mesmo tempo o enche de imagens em uma realidade virtual fantasmática.

Semelhante construção é posta em evidência no conto *O Monóculo*, uma vez que o “acabamento” visual que o personagem tinha cai por terra, como um morto, quando ele perde seu monóculo, o fazendo refazer os percursos visuais que ele estabelecera há muito como certo. A diferença está no fato de que a virtualidade caótica na qual ele está submerso desaparece messianicamente com a reposição e substituição de sua “muleta visual”, o monóculo. Porém, nada volta a ser como antes, pois não é uma repetição pura e simples do mesmo mecanismo, mas uma repetição operada pela falha e perda que reconstrói um novo.

Aceitou então o estojo e, no meio da algazarra infantil, poisou o monóculo partido sobre a secretária, colocando no olho aquele que retirara do estojo. E tudo voltou à paz e à ordem de sempre, instantaneamente. As cabeças nas prateleiras enfileiraram como sempre. E, no centro da biblioteca, as crianças, pela primeira vez, rodearam o Avô, tão próximo, como seu novo monóculo em riste. (BRANDÃO, 2005, p. 27).

Faz jus esclarecer o que disse anteriormente a partir do trecho. Nota-se que o próprio Avô diz ter voltado tudo à paz e à ordem, porém, com a quebra do monóculo duas coisas foram invertidas. A primeira refere-se aos livros, que em vez de cabeças brancas como são chamadas no início, com a quebra, passam a ser meros “retângulos ou paralelepípedos em derrocada repentina. Um autêntico mar de destroços, a biblioteca.” (BRANDÃO, 2005, p. 26). E depois, voltam a ser “as cabeças”.

Contudo, a biblioteca, antes intangível às crianças, como lugar sagrado a ser defendido, passa a conter ou a abrigar a presença das crianças, que antes eram meras figuras casuais. Com a quebra do objeto, elas passaram a conversar com a realidade dele, tornando-as, enquanto figuras, capazes de coexistir, tanto que ao ser reposto o monóculo, elas permaneceram e o que é melhor, em seu lugar de santuário. Então, a visibilidade das crianças junto ao Avô seria a segunda inversão, também operada por essa perda e seguinte recuperação desse lugar do morto.

Em *Eva Sabia*, a imagem “criada” seria o próprio morto, e Eva foge desse lugar castrado e de morte em que ela e sua imagem recaem. O conto do amor feliz jaz sob a dominação da imagem gerida pelo grande olho, o olho que a vê e imprime nela um eu tão fictício quanto à própria noção do conhecimento/ reconhecimento de quem seja ela, enquanto corpo e volume pensante e atuante.

Estava a começar a compreender que ele a criara para a solidão. Ficariam, talvez para sempre, a contemplarem-se na grande janela de uma casa, imagem contra imagem, sobre a grande imagem de fundo antiga do Tejo. ‘Não vou aguentar o Paraíso’, disse Eva. (...) Começava a ter uma atração, inexplicável ainda, por esse vir e ir. Não queria estar no Paraíso futuro, mesmo que, por isso, fosse castigada. (BRANDÃO, 2005, p. 38).

A obsessão por gerir e domesticar a imagem dela a faz recuar em três linhas oblíquas de fuga: a imagem criada nas duas íris de Adão e vistas por ela ao olhá-lo, mais a própria visão dela frente ao Paraíso prometido por ele. Ela não queria, contudo, ir de encontro à promessa etérea de felicidade, ela queria compartilhar com as demais pessoas de uma vida bela precária e misteriosa. Pois ela sabia que seria um “Paraíso mortífero” (BRANDÃO, 2005, p. 41), e que não havia “nascido” apenas para olhar-se e ser olhada.

O amor pode ter lhe causado a vertigem, mas a castração causou-lhe a morte, e isso foi demais para ela suportar. Contudo, como não se vive sem produzir imagens, procurou outro em quem se espelhar, outro Adão. Em sua fuga, porém, procuraria outro Adão para amar. “(...) procuraria um lugar junto de um homem ensimesmado, sereno.



Diria: ‘ Como se chama?’, ‘Adão’, responderia esse homem sonhador, a olhar em redor de si, pelo convés do barco. ‘Eu chamo-me Eva’, diria ela.’ (BRANDÃO, 2005, p. 42).

Ao contrário disto, em *Movimento Perpétuo* a fuga é para dentro, dentro da memória, dentro da perda. A frustração é tão grande que não se apercebe da própria morte que a faz definhir, vegetar ao contrário. Por conseguinte, o conhecimento da morte é castrado e no lugar avança um virtual jubiloso de amor e companheirismo que é findo em uma outra morte que acontece na sala de cirurgia. Só quando prestes a atravessar o limite da dor é que Elalisa – personagem do conto – apercebe-se e toma consciência do estado fantasmático em que alocou Anel – morto que a amava.

Sendo a anestesia geral, pensa Elalisa, não só a sensibilidade se vai anular no preciso ponto da dor, não se apercebendo da cirurgia que aí se lhe aplicará, como todo o registro cerebral não assinalará nem o que dói nem o que vê. Entretanto, tudo o que decorrer, decorre em relação a si como em relação a um morto. Completa deste modo a ideia da morte que tentara reproduzir de Anael, pensando que sem a extensão do pensamento não há curso de consciência; nem o Tempo, a não ser para si e para Erene, quando ainda vivas recordassem Anael; ou para Amador, apenas, e Erene, se porventura Anael morresse – como tão tragicamente morreu – e Elalisa estivesse, depois, sob a anestesia, restando tão só Erene e Amador, para recordá-los. (BRANDÃO, 2005, p. 51).

Ademais, a perda e a dor acompanham a gestação e subsistem com o cheio desse morto que depois volta a se esvaziar, tendo em vista o surgimento da nova imagem como receptáculo da vertigem afetiva. As afeições criadas na hora do parto invertem a perda, a dor já não mais doerá, apenas será uma lembrança. Só lá o morto ainda será corpo visível.

Quase a tua morte não me chamara de maneira nenhuma a atenção – não sei se o reconheça – senão tomada uma dor funda, na crise final do parto, uma das últimas contrações em que já saia do meu útero esse filho. (...) Passado, portanto, o período do sangue derramado e dos coágulos, dos estrógenos, mais tarde quando o sono do meu filho me deixava o meu sono e a vigília em silêncio, pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna. (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Isto posto, podemos entrever que nenhuma imagem é uma simples imagem. Talvez só exista imagem se pensarmos além do que do vemos, lemos ou sentimos, uma vez que algo sempre nos escapa e por isso mesmo, não podemos ter uma postura dogmática diante dela. Em outras palavras, talvez só haja imagem se a pensarmos longe do canônico – visível x invisível –, observando que o visual estaria sempre como algo faltando ao sujeito que vê.

Só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recursarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda<sup>73</sup> – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. Isto implica entre outras coisas que só há imagem a pensar radicalmente para além do princípio mesmo do espaço extenso, extensivo, do fora e do dentro etc, (DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 105).

O visual agora se apresenta em jogo juntamente ou em diálogo com o trabalho da língua e do pensamento postos sobre a malha discursiva. O que nos induz a pensar as imagens dialéticas de Walter Benjamin, imagens capazes de lembrar sem imitar, capazes de pôr em jogo e criticar, oferecendo uma figura nova, inventada na memória. E o anacronismo essencial implicado, nessa dialética, faz da memória uma instância que joga, porque não sabe o que acumula, e por não saber, ela se torna a operação mesma de um desejo sempre a repor uma perda.

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Não está a se falar que a imagem pertença a um passado que ilumina o presente. Não são questões históricas em um tempo cronológico que movimenta esse processo, mas uma imagem do passado que pode ser recuperada em um presente que se desenrola em um tempo outro.

O que se chama imagem para Benjamin é a própria dialética em suspensão, em que não interessa saber da relação temporal do passado com o presente, mas da relação do pretérito com o agora presente, como sendo este um espaço sempre a se desenrolar. As imagens (nesse ponto) seriam fragmentadas e só na língua seria possível aproximar-se delas. (BENJAMIN *apud* DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 114).

E quando tudo parecer desconfigurado, transfigurado, abismado, aprofundado, cheio ou esvaziado será aí que, para Walter Benjamin, entraria o trabalho da memória a orientar e dinamizar o passado na forma de destino e o futuro, na forma de desejo, cuja força desse desejo, *a priori*, não deixaria nossos olhos fartarem-se ao ver uma obra de arte, por exemplo.

Justaposto a isso, os contos possuem essa característica de não se deixarem fartar ao ver nem a realidade nem a propensão de futuro. Cada conto ao seu modo explora esse lado em suspensão, os jogos de estratégias nos contos vêm com esse sintoma de processo de significação e ultrapassagem delas, num desejo hiperbólico de ver além de

---

<sup>73</sup> Foi discutida a questão da imagem sob a ótica da perda, contudo aqui, essa perda retratada, é a perda do referencial canônico, sendo agora a imagem pensada além do tangível ao olhar. Algo que não se pode ser descrito, que nos falta ao reconhecermos e tomarmos aquilo como conhecimento.

uma visualidade aparente e que ultrapassa o espaço e o tempo cronológico. E para vermos esse além ou senti-lo devemos ser sujeitos abertos aos movimentos, dotados de uma sensibilidade que distancia o sentir no espaço/tempo.

Teme: a ignorância de saber se pensa, de um movimento como esse, constante quando está desperta ou mesmo no sono, com as imagens, as ilusões, o sonho, as configurações. (...) Tem os sentidos hiperexcitados pelo receio estando só. (...) Assim solitária, crê Elalisa viver um processo de transformação ou a gênese de uma nova maneira de ser: passagem da visão ao sentido inerte agudo, ou algo que não está nos sentidos. (BRANDÃO, 2005, p. 53 - 54).

O trecho acima mostra que só no sentir anestesiado foi que ela pôde desgrudar-se e se distanciar do passado, o futuro ainda lhe é incerto, mas sabe de seu transe e que seus sentidos não povoam mais um lado racional, mas um lado de puro suspense e expectativa, haja vista que está para atravessar um limite de real para as fronteiras do virtual sensível. Vale salientar que só ao atravessar essa linha imaginária de divisas é que ela consegue afastar-se da perda de Anael, seu amor morto, em virtude do novo desejo: o aconchego do filho recém-nascido.

E esse filho, pode-se dizer, é o próprio compêndio de imagens a se desenrolar, a vir a ser, é um pensamento prenhe de imagens e é a própria imagem prenhe de pensamentos “escritos” e fragmentados que atende tanto a um conhecimento imediato quanto à natureza do próprio pensamento, nesse sentido uma fala parece muito interessante: “Quando morreste, pensaria algum tempo depois Elalisa, pouco me apercebi da morte, apenas tanto quanto a gestação de um filho, em Março, me deixou perceber, diariamente, que havias morrido, na verdade.” (BRANDÃO, 2005, p. 61). Ou seja, esse filho é a própria imagem em distância a confabular com o passado, criticar o presente e suspender o futuro.

Certa vez Walter Benjamin formulou que “Nos domínios que nos ocupam não há conhecimento senão o fulgurante”<sup>74</sup> a desbravar o mito, o nosso passado inaudito e nossa emergência de futuro, todavia, este só seria alcançado pela educação do elemento criador de imagens em nós, sendo este sensível às lacunas históricas, e pela ideia.

Já a ideia formulada por Benjamin seria aquela captada pela escrita, sendo as ideias, então, experimentos linguísticos de uma escrita, que nos trazem singularidades. E as palavras, longe de serem elas a expressão do pensamento, seriam a própria imagem a violentar o real ao nomeá-lo, bem como a porta de entrada para as percepções, dando-

---

<sup>74</sup> *Apud* MURICY, 1998, p. 21 - 24.

nos acesso às sensações e àquilo que vejo, as quais podem estar alocadas em qualquer tempo saturado de “agoras”.

Há de se fazer entender que para adentrar nessa imagem fulgurante, temos que primeiro rachar, rasgar a própria noção de lógica e, por conseguinte, a caixa de representação na qual a imagem sempre esteve aprisionada. Uma vez que esta se mostra falha e se há a falha, devemos então rachar mais essa falha? Sim, seria a resposta, pois o homem sempre fora o mais inquieto dos animais. E quereríamos ir mais além, ver até onde a figura pode vir a ser visível, abrindo sempre nossa visão, a partir da “caixa quebrada” em direção a esse virtual que emerge do visual que dessa caixa se solta.

Desta feita, a imagem mental ou a palavra imagem é o próprio dentro do fora ou o fora do dentro em que a duplicidade do sentir nos permite notar a presença e a visibilidade iminente da imagem e, para que isso ocorra, faz necessário, segundo Didi-Huberman (2013), que a estrutura seja aberta, não no sentido de possibilitar a comunicação e a interpretação da obra, mas do sentido de trazer essa estrutura rasgada, ou até mesmo,

(...) arruinada tanto no seu centro quanto no ponto mais essencial do seu desdobramento. O ‘mundo’ das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas ‘joga’ com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele (...) lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo. (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 188 - 189).

Não obstante, a potência do negativo sugerida nos faz ver a imagem pela parte “sombria” do visível – que fere os aspectos meramente representados – além de ferir o legível – a ordenação dos dispositivos de significação. O negativo não é uma força coercitiva de regressão de caráter ruim, nem pode ser entendido como algo de processo privativo. Não se trata de algo que fuja à razão ou que tente alienar ou nos apologizar diante da imagem, mas de pensar o entre, permanecer no dilema entre saber e ver, entre saber uma coisa e não ver outra. Seria na potência do negativo onde se trabalha, se joga, se inverte e se dessemelha – figurar seria aqui equivalente a desfigurar.

*O não saber desnuda.* Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber ocultava até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não saber o desnuda novamente. (BATAILLE *apud* DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 7).

O trecho acima expressa justamente essa indeterminação sobre o que se sabe. Trata-se apenas de dialetizar, pensar a imagem com seu lado sombrio<sup>75</sup>, “a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção, ou o tecido com sua rasgadura”, em que a própria imagem tem seu valor deformativo e no jogo das rupturas lógicas ela operaria “como uma chuva perfurante”. (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 190 - 191). O que atingiria as intensidades, os sentidos, e até mesmo os afetos ligados às imagens.

Contudo, não se pode definir que a linguagem, onde nos vem apresentada essa fulguração seja algo do sublime, redentor ou algo do tipo higienizador, pelo contrário, toda essa imagem vem justaposta em um espaço de violências e revoluções dos conteúdos.

Esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel (...) perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem (...)<sup>76</sup>. Benjamin multiplica essa compreensão da escrita como lugar de luta, superfície agônica: o crítico é o estrategista na batalha da literatura. (BENJAMIN *apud* MURICY, 1998, p. 230).

Vale salientar que a autora dos contos analisados em questão é também crítica literária e sua construção poética se inscreve nas intermitências da violência e da revolução com o subjetivo, como já foi aqui dito. À guisa de complementar e alçar novos rumos a essa discussão, vejamos algo que sai desse recôncavo dialético rumo às vertigens e às multiplicidades discursivas.

Será que as imagens em *Contos da Imagem* (2005) seriam cifradas, ou detentoras de chaves? Ou os dois? Talvez haja os dois. Poderíamos ter chaves comuns a perambular pelos silêncios de uma obra cifrada, ou, pelo menos, que não sejam tão aparentes essas cifras. “A promessa da chave, desde a formulação que a expõe, elude aquilo que ela promete, ou melhor, o remete para além do que ela mesma pode expor, a

---

<sup>75</sup> Aqui se pode lembrar a postura adotada por Roland Barthes, sobre o óbvio e o obtuso na imagem, discutido anteriormente.

<sup>76</sup> Essa primeira parte da citação também se encontra na mesma referência. Diz respeito a um texto que Baudelaire escreve sobre Constantin Guys. Ernest-Adolphe-Hyacinthe-Constantin, ou como é conhecido “Constantin Guys”, sendo ele um dos desenhistas que mais se dedicou a estudar a vida moderna parisiense e outros países no século XIX, considerado por Charles Baudelaire como o “pintor da vida moderna”.

Disponível em: <http://logoapokatastasis.wordpress.com/2012/06/29/constantin-guys-o-pintor-da-vida-moderna/> Acesso em 13 de ago. de 2014.

uma interrogação em que toda a linguagem” (FOUCAULT, 2006, p. 5) se encontraria presa<sup>77</sup>.

Uma vez que os contos do livro analisado também parecem explicar o para quê ou os porquês de sua escritura, contudo a explicação parece ser o solo mais vago e dúbio. Constrói de arquiteturas simples aquilo que veio explicar, contudo, a própria construção da escrita derruba, minando a própria explicação, soçobrando a insinuação da dúvida, que parece ser a única certeza tangível.

Seguindo o jogo das possíveis nervuras, somos arremessados a um campo de experimentação em que as palavras nos remetem a um enche e esvazia, que forma imagens em mosaico a exaurir definições, drenar certezas e nos empurrar aos abismos de um vazio que nos impossibilita de enxergarmos um centro ditador. Dessa feita, sabe-se que pode haver uma chave, várias ou nenhuma chave a se esboçar ou desaparecer nos textos em análise.

A interpretação disso pode até suscitar um deboche, mas ao que tudo indica, a composição do texto deixou de revelar o intransitivo desígnio de deus (escritor/ autor), deixando de ser também um signo puro, capaz de salvar ou de fazer melhorar a realidade de alguém, uma vez que aceitou ser apenas lugar de passagem, de transição, povoado por universos irrealis, virtuais e passantes, em estrangeirismo constante consigo mesmo. Mas ao se abrir tanto, tal texto (escritura) acaba por alimentar parentescos elididos, ampliados, multiplicados, desestabilizados, desviados, verdadeiras potências em transformação.

A luz viva vem lateralmente como se atravessasse uma divisória, transpassasse uma parede, duas intensidades confrontadas, uma distancia transposta de um golpe. Às grandes linhas imprecisas que embaralham os rostos e atenuam os ângulos a fim de destacarmos o sentido geral é preferível o confronto das precisões. (FOUCAULT, 2006, p. 389).

A escrita analisada pode até trazer encontros necessários às narrativas, contudo a maneira de fazê-lo não põe nada a fixar-se, haja vista que há sempre o encontro do passado com o presente. Porém, até ele é sempre um movimento perpétuo de um para com o outro, tentando talvez construir não um monumento, mas um meio de atravessá-la, num gesto cabível de desfazer até o próprio presente: “Vazá-la como uma tela (...) no

---

<sup>77</sup> Optei por fazer esse recorte na citação porque ela exprime algo que Foucault fala sobre os textos de Raymond Roussel, o qual foi um escritor e também pintor francês. Foi um dos precursores do surrealismo, famoso pelo caráter desconcertante e excêntrico de sua obra, que combina elementos sobrenaturais e jogos linguísticos. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymond\\_Roussel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymond_Roussel). Acesso em 14 de ago. de 2014.

gesto que destrói, pelo qual se mata a si mesmo e permite passar para o outro lado da morte.” (FOUCAULT, 2006, p. 390). Marcando, por conseguinte, pontos de intensidades, de relações, de negligência para com o canônico, cujo oportuno desejo de ultrapassar, rompe sempre as “regras” no próprio ato que as fazem atuar.

Sobre *O Unicórnio*, por exemplo, *a priori*, entenderíamos o amor de Rainer Maria – personagem – pela obra em que fora reflexada Claude, contudo, se é obra fixa e afixada no tempo, não entenderíamos como pode uma obra manter relações tão próprias do comum mundano<sup>78</sup>, como alimentar-se ou até mesmo enxugar a testa úmida? Pode o conto apresentar-se de maneira “simples”, porém esse simples nada tem simplório, pelo contrário, esconde artifícios que nos fazem indagar a própria construção.

A Aia está próxima, mas Claude não quer partilhar com ela essa imagem secreta. Manda-a buscar qualquer fruta com que dessedentar o animal ou frutos secos com que revigorá-lo, ou mesmo o seu cofre de lenços finos para enxugar-lhe a testa, húmida das primeiras chuvas leves do Inverno. (BRANDÃO, 2005, p. 11).

Como pode a obra apresentar outros elementos externos à própria obra? E ainda falar de uma imagem secreta? Não seria isso um próprio “vazar” do que se está a ver e dizer? Por hora, a construção linguística está dada a todos, mas só os que se habilitam a ver os limites e atravessá-los veem o que está a mais. Não como sobra, mas como elemento “surpresa” do próprio elemento do ver, uma vez que elidimos ou adicionamos “coisas” ao ver, principalmente, aquilo que desejamos. Pegamos, todavia, chaves a mais para portas de menos, ou chaves a menos para portas de mais?

No encontro mesmo de passado com o presente, o tempo parece inexistir, ou, ao menos, impossível de ser contado, e o ponto alto desse encontro, não é nem o enamorar entre os personagens, mas a troca dos objetos: um livro, por parte de Rainer Maria (personagem do “presente”) e o espelho, por parte de Claude (personagem do “passado”). O próprio “lugar” a que estão presos, deixou de ser um lugar pontual no espaço tempo, ou melhor, virou apenas um local de passagem ao abrigo de virtualidades, de forças e potências a se estrangeirarem de si mesmos.

Rainer Maria está agora sentado num banco longo e baixo, exausto pelo jejum e pela paixão. Dias de amor. O seu corpo estava agora distante pelas duas mulheres e pelo espelho perene e mutável, lugar de todas as paixões. O seu próprio corpo estava agora como que separado de si, a distanciar-se cada vez mais, tão translúcido e luminoso como vira o de Claude e via, agora o da

---

<sup>78</sup> Não é a intenção estabelecer paradigmas entre o mundano com o celestial, ou qualquer valia a esse sentido.

Aia, que descia da mansão atapetada para o velho soalho de madeira nua de Cluny. (...) Consegue por fim levantar-se e erguer o seu corpo. A distância e a contemplação e Claude, que ele também deseja, permitem-lhe abraçar a aia, aqui, já, com o espelho do amor escondido numa dobra da saia. Mas Rainer Maria Rilke tem apenas um livro, na mão que corresponde à outra que segura o espelho. Solta a jovem mulher e diz: ‘foi este o nosso acordo’. E recebe então o espelho das imagens, dando em troca um simples livro, impresso em tipografia do século vinte, que a Aia, sem qualquer surpresa ou hesitação, mas estranhamente deslocada no tempo, parece-me, leva para a mansão da sua Senhora ali representada viva, bordada em tapeçaria do século, nas paredes de Cluny. (BRANDÃO, 2005, p. 16 - 17).

Como pode ser visto no trecho acima, até o próprio corpo virou local de passagem, estrangeirando a própria carne de si. O movimento é o mesmo para a obra de arte, que ao estrangeirar-se de si, pôde atuar em campos virtuais, como é o caso das trocas, momento mesmo em que se cruzam e se trocam. Um acaba por vazar o outro e atravessá-lo, já que um possuirá o elemento de “ vaidade mágica cobiçada ” do outro.

Sobre a questão do estrangeiro, Julia Kristeva (1994) vem nos dizer que este é um ser que estranhamente habita em nós, sendo ele a face oculta de nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, ou mesmo o tempo em que se afundam nosso entendimento e simpatia pelas coisas/ pessoas. E ainda:

Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “ nós ” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9).

E assim acontece com *Eva Sabia*, é o situar de um estrangeiro nela que a faz tomar consciência de si e a faz revoltar-se contra aquele que a mantinha cativa, mesmo sob o signo do amor e da promessa do Paraíso.

Eva sentia-se cada vez mais inquieta. Um leve sentimento de solidão, naquele diálogo de amor entre o olhar de dois rostos e o sangue de dois corpos, tão solitário. As suas duas imagens estavam apagadas na solidão, mas já as conhecia bem. Como ser uma só?, pensou. Ou como pegar em mim-outra e levar-me para a agitação dos homens e mulheres gregários, em pequenos grupos vivos? Não estar tão alheada. Ele dissera-lhe, nesta manhã: ‘É cedo ainda estou a engendrar-te.’ Mas nela insinuava-se a sensação de que era afinal um pouco tarde, um pouco veloz de mais tudo, tão poucos dias desde o início, para um amor total, isto é, a carne, a imagem una e o espírito, entre os outros. Estava a começar a compreender que ele a criara para a solidão. (BRANDÃO, 2005, p. 37 - 38).

No trecho acima, pode-se perceber esse movimento de alhear-se da própria situação em que fora “ criada ” em virtude de um sentimento que lhe começa a crescer no íntimo: a solidão de si, mesmo estando a dois. Quanto a isso Kristeva (1994) vai nos



dizer que é possível viver intimamente e subjetivamente com os *outros* sem ostracismos<sup>79</sup>. Isso acontece graças à condição de estrangeiro acionada a partir do momento em que o indivíduo deixa de condenar o outro – o de fora, outra pessoa – e passa a vivenciar em si, sua própria consciência, aceitando, por conseguinte, a convivência com novas formas de alteridade.

A violência do problema hoje colocado pelo estrangeiro provém, sem dúvida, das crises das concepções religiosas e morais. É causada, sobretudo, pelo fato de que a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irredutível. (KRISTEVA, 1994, p. 10).

Mas talvez seja a partir da subversão desses individualismos, ou quando deixamos de nos acreditar ungidos por um poder divino, que podemos ver as nossas incoerências e os abismos em que nos colocamos quando acolhemos as estranhezas do nosso próprio ser. Não procurando simplificar ou coisificar o estrangeiro, mas procurando tocar, roçar, esboçar o seu movimento perpétuo através de alguns rostos que desfilam por nossos olhos.

Em *O Monóculo*, por exemplo, a versão dessas incoerências pode ser acompanhada de perto. O Avô – personagem central – se considera esse ser intangível e cheio de verdades, porém um acontecimento muda-lhe as percepções e faz perceber que existem coisas que ele mesmo presenciava, mas não as enxergava, que a afabilidade das pessoas ao seu redor era diária, mas como ser intocável que era, não percebia.

Tudo acontecia equidistante e foi preciso a perda desse ser que lhe dava tal poder – o monóculo –, para que ele roçasse o cotidiano, percebesse seus abismos, suas incoerências. Sobretudo, a restituição do objeto não lhe provocou o retorno do mesmo, mas a plena convicção de que habitaria nele os “estranhos” seres que antes lhe eram indiferentes, como pode ser visto no trecho abaixo.

Aceitou então o estojo e, no meio da algazarra infantil, poisou o monóculo partido sobre a secretária, colocando no olho aquele que retirara do estojo. E tudo voltou à paz e à ordem de sempre, instantaneamente. As cabeças nas prateleiras enfileiraram como sempre. E, no centro da biblioteca, as crianças, pela primeira vez, rodearam o Avô, tão próximo, como seu novo monóculo em riste. (BRANDÃO, 2005, p. 27).

---

<sup>79</sup> Não irei me deter às condenações feitas outrora por questões religiosas ou morais aos estrangeiros. Sabendo-se que esta sempre foi uma condição que gerava “inimizades” entre os povos dentro da história ocidental. O estrangeiro era, por natureza ideológica, o rejeitado dentro das sociedades antigas.

Já nos contos *Movimento Perpétuo* e *Eva Sabia*, o estrangeiro se dá também pelo processo de fuga das banalidades do cotidiano. Vale salientar que esse banal é o responsável pela identidade dos nossos hábitos. No entanto, esse banal é a impressão dos nossos costumes acentuados pela subjetividade que carregamos.

E o que busca o estrangeiro? A singularização, a morte desse banal, quando descoberto sobre esse signo opressor exercido sobre nós. Uma vez que esse “banal” tende a nos “traçar” fronteiras, limites, feridas a superarmos como que cicatrizes. E a felicidade por ultrapassar essa cicatriz no *apesar de tudo* é o que sustenta a insistência que se abre como possibilidades boas ou más em vias de se descobrir.

A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido. Contudo felicidade cabisbaixa, de uma descrição medrosa, apesar de sua intrusão penetrante, pois o estrangeiro continua a se sentir ameaçado pelo território de outrora, tragado pela lembrança de uma felicidade ou de um desastre – sempre excessivos. (...) A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga (KRISTEVA, 1994, p. 12).

A despeito do que foi posto, em *Eva Sabia*, a personagem foge por tomar consciência de si e de se enveredar por um caminho sem volta, contudo sempre à espreita e passível de tornar a acontecer.

De costas para ele, não se vê obviamente a si mesma, mas sabe que está viva no mundo, agora. O processo de geração começara, e teria de seguir, em surpresa e júbilo, se ela não se deixasse tentar pelo mundo. Dois pequenos corpos de mulher, numa coroa circular, tinham-se projetado para a vida do dia a dia. Eva, ao segundo dia, ouvira-o dizer-lhe: ‘Vamos parar. Apertamos nos braços um do outro. Olha para os meus olhos.’. Aceitara e obedecera, pois a paragem, logo soube, era um momento mais de concentração e de criação. Mas uma pequena angústia, por vezes, começara a assomar aos olhos, precisamente desde o segundo dia, e conturbava a emoção de sua dupla imagem como se a existência de uma dupla imagem fosse uma perda. E Eva logo apagou com um sorriso os laivos de uma pequena dor. (BRANDÃO, 2005, p. 35).

Como se pode ver, a personagem Eva sabia de sua condição de “criada” sob os olhos do amado. Porém não havia se dado conta da dimensão que isto tomaria. A banalidade sufocou seu ser e ela se “estrangeirou” de si mesma – dito mais à frente no conto. Fugiu, errou nômade pelo vai e vem dos transeuntes na praça que observara por dias.

Fugir com a sua dupla imagem, sair dolorosamente de dentro de uns olhos que a olhavam com desejo. Obcecava-a, neste momento, aquele recanto sem pausas do Terreiro do Paço, em que os transeuntes iam e vinham com uma vida bela, e precária, e misteriosa. (BRANDÃO, 2005, p. 41).

O que se pode ver é uma “pessoa” que ama, se sente grata pela “criação”, mas que precisa “respirar luz” e usa o cais, como lugar dos quais pode se partir ou chegar, ir para longe ou perto ou ainda para o dia a dia<sup>80</sup>. Em outras palavras, ela sabe da existência e do desdobramento a que sua fuga leva: logo, terá de se contentar com outra paragem, outro cais, outra banalidade, como a que nos acostumamos de chamar de lar, por exemplo, no caso da personagem, encontra outro Adão para ser por ele chamada de Eva – uma vez que ela sempre sabia em Eva Sabia.

Já em *Movimento Perpétuo*, Elalisa – personagem central – torna-se estrangeira a partir do momento que se submete às dores do parto. “A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada.” (KRISTEVA, 1994, p. 12). A estrangeira Elalisa ao dar a luz, desenraiza-se de sua dor, de sua tragédia latente e sempre em voga – o suicídio de seu amado Anael –, e seu filho apresenta-se como a promessa dourada da superação. Contudo, a face do filho sempre mostrará que sua felicidade será o embuste de sua perda, o rosto sempre mostrará o excesso desvairado que cicatrizou, perpetuando-se na lembrança aos poucos elidida pelo peso do banal dentro do cotidiano.

Quase a tua morte não me chamara de maneira nenhuma a atenção – não sei se o reconheça – senão tomada uma dor funda, na crise final do parto, uma das últimas contrações em que já saía do meu útero esse filho. (...) Passado, portanto, o período do sangue derramado e dos coágulos, dos estrógenos, mais tarde quando o sono do meu filho me deixava o meu sono e a vigília em silêncio, pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna. (BRANDÃO, 2005, p. 62).

A questão de essa imagem ser volúvel e efêmera, como assinala a passagem acima – fora os sinais narrativos marcados no texto a respeito dessa condição do morto rememorado e ativo, enquanto lembrança –, me lembra muito o que Deleuze (2007) chama de imagem cristal. Sendo esta uma imagem que teria duas faces: uma atual e uma virtual, que seriam coalescentes entre si.

A imagem atual teria, por conseguinte, uma virtual, que lhe corresponderia a um duplo ou um reflexo. A imagem cristal seria, portanto, na visão de Deleuze, um circuito cristalizado entre a imagem atual – visível e límpida – e a imagem virtual – invisível e opaca. E “Quando as imagens virtuais proliferam assim, seu conjunto absorve toda a

---

<sup>80</sup> Paráfrase do trecho “O cais são partidas, chegadas, ou para longe ou para perto ou para o dia a dia.” (BRANDÃO, 2005, p. 40).

atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem torna-se apenas uma virtualidade entre outras.”<sup>81</sup> (DELEUZE, 2007, p. 89).

Caso que acontece no conto *O Unicórnio*, em que o próprio personagem atual, Rainer Maria Rilke, se vê tão imiscuído naquela imagem que se sujeita a deixar-se estar entre os detalhes e o espelho/ reflexo do amor. Seu corpo passa a ser não mais um lugar de desejos naturais – a sentir fome, sede, sono – mas um não-corpo sustentado pelo desejo de amar: Claude, a Aia, o espelho e a própria abadia – como ele mesmo chama: “(...) um lugar assim simultaneamente abadia e museu (...) é um lugar de paixões fortes, de corpos em busca de imagem, de espíritos em busca do desejo saciado.” (BRANDÃO, 2005, p. 16).

E nessa multiplicação de imagens, as imagens atuais vão dando espaço às virtuais, que as tomam de assalto e compõe algo muito peculiar, fantasmático, virtual, cristal<sup>82</sup> a coexistir em um tempo contraído, não cronológico, simultâneo, o tempo em pessoa, o tempo como forma pura, como forma imutável do que muda.

Rainer Maria está agora sentado num banco longo e baixo, exausto pelo jejum e pela paixão. Dias de amor. O seu corpo estava agora distante pelas duas mulheres e pelo espelho perene e mutável, lugar de todas as paixões. O seu próprio corpo estava agora como que separado de si, a distanciar-se cada vez mais, tão translúcido e luminoso como vira o de Claude e via, agora o da Aia, que descia da mansão atapetada para o velho soalho de madeira nua de Cluny.. (BRANDÃO, 2005, p. 16).

O trecho acima representa bem essa noção de tempo distendido, tudo se passa em dias. “Dias de amor”. Mas a impressão que se tem é de que esse tempo nem ao menos pode ser contado. Isso por que:

(...) em vez de revelar uma imagem indireta do tempo, que decorreria do movimento, o cristal reverte a subordinação do tempo ao movimento e revela uma imagem-tempo direta. O que o visionário, o vidente vê no cristal, com seus sentidos libertados, é o tempo, é o jorro do tempo como desdobramento, como cisão entre presente e passado, presente que passa e passado que se conserva: o tempo em sua diferenciação. (MACHADO, 2009, p. 279 - 280).

Ademais, dentro de uma imagem virtual (também chamada por Bergson, como *lembrança pura*) temos ainda as imagens-lembranças, as imagens mentais, as imagens

---

<sup>81</sup> Esse trecho refere-se, propriamente, a questão dos espelhos, encontrada em *A dama de Xangai* (1948), como lugar de multiplicação de imagens que chegam a absorver a atualidade dos personagens, matando, por conseguinte, imagem e ser a se observar. (MACHADO, 2009, p. 277).

<sup>82</sup> Deleuze tem ainda uma “categorização” maior: o cristal perfeito, o cristal rachado, o cristal em formação e o cristal em decomposição. Mas, vale salientar, que todas as imagens cristais citadas consistem na unidade indivisível de uma imagem atual com sua imagem virtual. (MACHADO, 2009, p. 280).

sonho ou devaneios. A percepção dessas imagens-lembranças, por sua vez, se dá pela percepção do tempo, daí decorre o fato de elas serem datadas. Estas lembranças são ainda atualizadas ou em vias de atualização em consciências ou estados psicológicos. Atualizando-se sempre em referência a um novo presente, a outro presente que não é aquele que foi, sempre evocando imagens mentais em função das exigências do novo presente que se define, gerando uma lei de sucessão cronológica.

O oposto acontece, então, com a imagem virtual pura, ou lembrança pura – no sentido bergsoniano –, uma vez que essa imagem não se reatualiza em detrimento de um novo presente por vir, esta seria e estaria em um passado absoluto e simultâneo, sem data, pura virtualidade, cuja força não se atualiza, já que é estritamente correlativa à imagem atual. Ela seria a tal imagem virtual correspondente à atual.

A imagem virtual (lembrança pura), portanto, não é um estado psicológico ou uma consciência, ela existe fora da consciência, mas precisamente, no tempo. Mas podemos sofrer engodos, elipses de percepção sobre esses estados da imagem virtual. Contudo, a diferenciação deve saltar aos olhos pela capacidade que a imagem-lembrança tem de se conservar ao longo do tempo, roçando sempre a linha do tempo, cujo toque sempre estará acessível se “voltarmos-nos” ao passado. Além disso,

O que nos engana é que as imagens-lembranças, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se perguntarmos onde a consciência vai procurar tais imagens-lembrança, imagens-sonho ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização. (DELEUZE, 2007, p. 100 - 101).

Nesse sentido, a novela *Movimento Perpétuo*, trará essa imagem virtual na forma de imagem-lembrança e na de lembrança pura. A narrativa, por conseguinte, ousará travestir essa imagem dentro de um cristal de tempo especular a tratar de virtualidades. Uma vez que, “O desdobramento, a diferenciação das duas imagens, atual e virtual, não chega ao fim, já que o circuito que dele resulta está sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilação.” (DELEUZE, 2007, p. 106).

Por conseguinte, a imagem atual vivida pela personagem de Elalisa, com toda a urgência de seu presente, sempre está a dialogar com as virtualidades da imagem atual de Anael – personagem morto. E é justamente essa condição de morto que propicia essa virtualidade junto à percepção e memória de Elalisa.

Sob estas proposições, pode-se dizer que ela, até se deparar com a iminência de sua inconsciência, está sempre a confabular com uma lembrança pura de Anael, já que em momento algum ela remonta uma lembrança de seu passado, para suprimir ou acalantar as urgências daquele presente dolorido – vésperas do parto.

Pois, se Anael fosse visto apenas como uma imagem-lembrança, seria impossível para o próprio morto indagar a respeito da “queda” de Elalisa, se ele morrera antes, vítima de suicídio. Anael seria, para todos os efeitos, a própria virtualidade de um tempo e uma ação/ movimento que não chegaram a existir.

Cuidadosamente caminham, cada um pensando os seus passos ou a presença dos outros pensamentos. Anael pensa se Elalisa caminha ou se vê apenas os mastros, que se veem entre luzes, e mais sobre o Cais do Sodré do que sobre o rio, e mede os passos de Elalisa e quase não vê, na treva, se Elalisa caminha ou tomba. O desespero, tal como o ruído da água, num cais, circunda o pensamento e reflui, só para fluir mais exclusivo, ser ele o pensamento de depois Anael gritar: ‘Elalisa!’, porque o vulto dela algo se adiante na noite e se esvai quase na pequena distância, e assim parece que Elalisa tomba (BRANDÃO, 2005, p. 45 - 46).

O virtual como algo do opaco, escondido nas potencialidades da sombra, embora esteja dado a ver: “(...) e quase não vê, na treva”, “porque o vulto dela algo se adiante na noite e se esvai quase na pequena distância”. Anael participa, sobretudo, como uma imagem-cristal, uma virtualidade de lembrança pura dos eventos de Elalisa. Contudo, há a propensão de se recuperar ou reviver o passado, alçando-o à percepção de imagem-lembrança, ao dizer, por exemplo, “quando ainda vivas recordassem Anael”.

(...) Completa deste modo a ideia da morte que tentara reproduzir de Anael, pensando que sem a extensão do pensamento não há curso de consciência; nem o Tempo, a não ser para si e para Erene, quando ainda vivas recordassem Anael; ou para Amador, apenas, e Erene, se porventura Anael morresse – como tão tragicamente morreu – e Elalisa estivesse, depois, sob a anestesia, restando tão só Erene e Amador, para recordá-los. (BRANDÃO, 2005, p. 45 - 46).

Ou mais precisamente, ao colocar a lembrança de quando crianças, na qual Anael estava a enterrar as mãos de Elalisa na areia sob o sol que os unia ainda mais.

A virtualidade do personagem Anael, para tanto, está na presença especular que ele tem para com Elalisa, ele age como uma imagem atual, mesmo sendo ele apenas a imagem virtual do que já fora, ou do que ainda é: morto.

Porém, a chegada do filho muda o status dessa virtualidade: “Não havia chorado em Março por ti porque o filho que me crescia no útero se dilatara até ao pensamento, e essa mutação emotivamente equilibrava a perda da tua morte.” (BRANDÃO, 2005, p.

61). E a partir do momento que a criança nasce, ela o abisma ainda mais, passando-o a condição de mera lembrança volúvel: “(...) pensei apenas que tivesses morrido, como qualquer outra imagem volúvel, e nunca eterna.” (BRANDÃO, 2005, p. 62).

Logo, pode-se dizer que a coalescência entre atual e virtual é bem praticada nessa narrativa, havendo sempre o componente tempo a desdobrar os indutos de uma experiência psicológica e virtual, de atualidade e de especularidade no cristal do tempo.

Salvo estas questões, pode-se supor a imagem como um próprio fora, a qual experimenta na linguagem várias formas virtuais de intensidades perceptíveis e em vias de ebulição.

“Se o Unicórnio é demiurgo da sua própria imagem, pensa o visitante, o mundo está explicado. Se a imagem permanece, mesmo depois do seu afastamento (...), então o mundo não está explicado.” (BRANDÃO, 2005, p. 11). E nesse caso a memória entraria em ação, faria a afeição dos rostos e dos objetos em vias de serem vistos. Faria o movimento, faria a ação dos corpos-imagens. Faria do espelho um espaço a refletir o que eu não conseguiria ver: eu mesmo rachado, eu mesmo mergulhado em um caos.

Mas quem prevê a estrangeirice da memória? Uma vez que ela mesma é um presente vazado psicologicamente. Mas quem habilita dizer que do espelho sai o reflexo “fiel” a ser extraído? A imagem, por sua vez, não seria a própria captação daquilo que vejo mais aquilo que não vejo de imediato, mas que me olha na mesma intensidade?

Seja abrindo-se às múltiplas visibilidades seja rasgando o real ou estrangeirando-se do próprio ato de ver, a imagem opera por diferentes caminhos e nos traz diferentes possibilidades de agenciá-la maquinicamente, resta saber por qual entrada vou “ver” o produto daquilo que me habilito e sensibilizo para ver.

A imagem seria, para tanto, o produto da minha produção de desejos. Desejo aquilo que vejo e vejo aquilo que me é dado a ver subjetiva e singularmente, ora esvaziando ora imbrincando-a de sentidos. Apregoou em meu campo ocular aberto aquilo que de mim se afeioou, ou singularizo-me para ver. Sempre retorno a mesma imagem quando desejo sua força junto a mim: sou o próprio Adão a imprimir Evas: sou a própria máquina desejante imprimindo e rasgando para voltar a imprimir imagens.

## VESTÍGIOS FINAIS.

(...) *O texto registra as palavras pensadas como som.  
Os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma dos objetos.*  
Fiama H.P. Brandão, outubro de 1977.<sup>83</sup>

*Insaciado como a chama,  
Eu queimo para me consumir.  
Luz é o que eu toco,  
Carvão tudo o que deixo:  
Certamente sou chama.  
'Estou destinado a iluminá-la, consumindo-me.'*<sup>84</sup>

Os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma de seus desejos e a imagem de suas virtualidades sobre a seara dos pensamentos. Uma vez que sempre insaciados, sempre a desviar da interpretação, “racham” o próprio pensar. Queimam por dentro e por fora, singularizam-se ao singularizar uma subjetividade aparente. Desejo é tudo o que lhes retira do sono, palavras são tudo o que tocam. Certamente, os poetas são a própria latência dos desejos em vias de se desdobrar e, ao multiplicar a imagem que captam, viram fractais de desejo e imagem por palavras.

E isso acontece porque a literatura aqui exposta, nesse estudo, é uma literatura que não se reduz à linguagem, e esta não se dá como autossuficiente, embora sempre mantenha relação com o de fora<sup>85</sup>. Haja vista reconhecer o poder dos recursos estilísticos e dos procedimentos de linguagem, eles não foram o primordial e sim, a articulação dos processos sensitivos a que nos levou a autora ao lermos os contos, impulsionando a sensibilização provocativa do sentido.

Elalisa tem os sentidos hiperexcitados pelo receio<sup>86</sup>. Nós, leitores especulares, temos os sentidos hiperexcitados pelo receio de não conseguirmos sair inteiros. E não saímos. Saímos de nossas certezas em direção ao estrangeiro que nos habita. Abalamos nossas limitações, tanto quanto o Avô se sentiu abalado quando “perdera” seu monóculo.

Do mesmo modo que matamos nossos limites – a partir do momento em que vazamos a tela presa a um lugar de paixões, ou ao esburacarmos o recurso de nossa

---

<sup>83</sup> Escrito que faz parte da coletânea que compõe o livro *Ámago* publicado em 1985.

<sup>84</sup> Trecho do livro *Adolphe* de Benjamin Constant, publicado originalmente em 1816 (*apud* BLANCHOT, 1997, p. 235).

<sup>85</sup> Segundo Deleuze, não haveria uma intransitividade na linguagem literária, como pensou Michel Foucault. No lugar haveria uma linguagem que teria ligação direta com a experimentação do fora, sendo esta, por conseguinte, uma linguagem que não pode ser separada de elementos não linguísticos, mesmo não havendo relações de representação. (DELEUZE *apud* MACHADO, 2009, p. 210).

<sup>86</sup> Paráfrase de uma passagem da novela *Movimento Perpétuo* (BRANDÃO, 2005, p. 53).



memória ao olharmos junto com Elalisa, o crânio com órbitas manchadas de Anael. E todo esse percalço para sairmos do campo que nos castra: o plano do simbólico, o plano da representação, o plano do grande Rosto deleuziano.

O procedimento leva a linguagem a um limite, mas nem por isso o ultrapassa. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem por fim afronte, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico. O procedimento é apenas a condição, por mais indispensável que seja. Tem acesso às novas figuras quem sabe ultrapassar o limite. (WOLFSON *apud* MACHADO, 2009, p. 210 - 211).

Assim, Fiama Hasse Pais Brandão, como poeta que também é<sup>87</sup>, vai vertiginando o próprio procedimento, nos abismando, à medida que (des) cativa nossa concepção de literatura, ou ainda, em outra direção, nos faz alçar voo sobre nossos próprios limites. Todavia, essa fronteira não é algo da ordem gramatical, é uma potência em seu limiar de intensidade.

Dizer isso, para tanto, é aceitar que a linguagem sairá do reduto representacional e entrará em uma errância, sempre apta a cartografar intensidades que imbricarão a linguagem na fomentação daquilo que habitualmente lhe é indizível. E esse fora aparecerá para a linguagem como vida e como saber.

Vale salientar, que não está a se falar de qualquer vida ou de qualquer saber, mas da criação de um saber sobre a vida, não sendo este saber qualquer saber, mas um do tipo esotérico<sup>88</sup>, capaz de criar novas formas de existência ou de se pensar a existência. E não seria essa a promessa embutida no livro *Contos da Imagem* (2005)? Privilegiar vidas que não podem ser reconhecidas, que são inapreensíveis justamente por expor forças informais, potências, intensidades, simulacros, singularidades, virtualidades cristais.

Uma vida nem individual nem pessoal, mas singular ou em vias de se tornar imanente, em que “O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão, traçar linhas de fuga.” (MACHADO, 2009, p. 212). Fazendo-nos ver e ouvir o assobio das nervuras que fogem em três linhas

---

<sup>87</sup> O verbo está flexionado no presente, por ser Fiama uma poetisa ainda pouco conhecida, principalmente aqui no Brasil, e por escolher colocá-la num lugar de registro e história, um ser poeta. Mas o correto, reconhecidamente, seria dizer *foi*, uma vez que a pessoa dela já não está entre nós.

<sup>88</sup> O saber tido como esotérico, é um saber que não é compartilhado usualmente por todos, devido ao fato de este escapar do senso comum, do reconhecimento. Lembrando que reconhecimento implica em reconhecer e só se reconhece algo pelo grau de representação que este possui.

oblíquas<sup>89</sup> – aquela que o escritor ousou ver, aquela que estou vendo nas entrelinhas e, por fim, aquela que me assombrou ao me desocularizar os sentidos.

Ao falar de escritor e escrita, todavia, não está a se falar de um sujeito/ indivíduo empossado da sujeição de *ser*, ou da escritora Fiama. Falo de um alguém que, segundo os conceitos deleuzianos, preservaria o direito de um povo por vir, um povo menor e que, por isso mesmo, inventa um uso menor da língua maior<sup>90</sup>, pondo-a em estado de desequilíbrio e em constante agenciamento coletivo. E é nesse sentido que a escrita, por ser coletiva e impessoal, destrona a figura individual do escritor, autor, pai da obra.

De fato, o que produz enunciados em cada um de nós não se deve a nós como sujeitos, mas a outra coisa, às multiplicidades, às massas, às matilhas, aos povos e às tribos, aos agenciamentos coletivos que nos atravessam, que nos são interiores e que não conhecemos porque fazem parte de nosso próprio inconsciente. (MACHADO, 2009, p. 216).

E o que nos atravessa? Achemos o nosso *punctum*<sup>91</sup>. Achemos o *punctum* de cada conto. E como o fazemos diante de tantos *studiums*? Não há, para tanto, uma regra-base, devemos nos aventurar. Perceber e distender a percepção, pensar o impensável, ver o invisível, diferentemente do que nos é dado a ver como visível, ver além.

Logo, devemos sempre olhar a imagem como quem olha pelo pequeno orifício, pela fenda, pelo buraco mesmo da fechadura, a fim de manter a emoção mesma do mistério a ser desvendado, ou o limite da experiência do ser olhado por aquilo que olho, cuja sensação provoca algo de vertiginoso em mim.

Olhar as imagens “(...) como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema)” (BARTHES, 1984, p. 31), ou algo do contrário, cuja sensação nos deixa indiferente ao vermos multiplicar essas imagens patéticas como a ervas daninhas em um jardim.

---

<sup>89</sup> Em referência ao trecho: “Seria uma fuga em três linhas oblíquas”, do conto *Eva Sabia* (p. 41).

<sup>90</sup> Segundo as teorias deleuzianas, maioria implica em um modelo que agrupa e separa as pessoas (branco, hétero, rico) e o ser menor, tende a desviar dessa avaliação de grupos em um devir potencial revolucionário. Com isso não haveria motivo para manter a separação de uma língua maior x língua menor, uma vez que o que contará será os tratamentos dados a mesma língua. E não haverá revolução se não houver um tratamento menor, intensivo, revolucionário. Isso não implica dizer que deve se fazer um uso menor ou misturar as línguas, mas introduzir linhas de fuga criadoras na própria língua, fazer sobressair no processo, um devir criador. Assim, uma literatura de minoria não quer dizer que haja uma língua local em curso, ou em projeção, mas dar tratamento criador a essa língua, tornando-a menor. “Escrever é criar sua própria língua.” (MACHADO, 2009. p. 215 - 216).

<sup>91</sup> Barthes (1984) chama, *grosso modo*, de *studium* o campo mais vasto do cenário da fotografia, ela como o todo em que eu posso ver, sob os aspectos culturais, aquilo que o fotógrafo quis mobilizar-me, enquanto espectador, a ver. Já o *punctum* seria a “(...) picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, aquilo que na foto/ imagem me punge, mas também aquilo que me fere. (p. 46).

Mas nesse ínterim de desejos e imagens pontuais, nas fronteiras do real com aquilo que fabulamos, o que desejamos afinal? Agora, diante de tudo o que foi pesquisado, pode-se dizer que tudo e nada. Uma via de mão dupla, acalentadora e terrífica. No sentido de que as imagens corroboram sim, com o nosso discurso sobre o fabular de desejos, se pensarmos pelo lado de que quase tudo o que vemos, nos causa vontades, desejos.

Equidistante a esse lado, há uma mina, em seu duplo sentido: que nos mostra múltiplas riquezas, entradas a descobrir, como também a mina terrífica, prestes a explodir, que mata as certezas de qualquer leitor incrustado de verdades subjetivas e prontas.

Por sob os domínios da máquina de guerra, não pulo a mina, fico no seu delongado entre, espaçamento desdobrado ao infinito, cujas imanências me levam da percepção imagética tocando meu desejo por aquilo que vejo, e tudo em espiral, um desejo sem fim, ao faustoso que queima, consumando-me, e para iluminar aquilo que ainda não vejo com clareza, acabo me consumindo também. Um morto, do além-túmulo, que enxerga o além, que usa das intensidades do desejo para ver a imagem querida, a imagem sombria, a imagem vazada, que eu vazei, que eu ousei atravessá-la ao ver além de seus limites.

“Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. (...) Toda ação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado.” (BATAILLE, 1988, p. 14-15). Outrossim, se eu vazei, eu violencei a própria imagem. O desejo, então, impele a compulsão pelas imagens e a imagem constrói simulacros a serem desejados.

Não como algo pronto a ver, por que aí, entraríamos no campo do subjetivo e do representativo, mas como algo sempre a ser construído, de forma singular, única àquele desejo, único àquela “violentação” de seu lado simbólico. Uma vez que o desejo não quer ser interpretado, ele quer criar, criar novas possibilidades de vir a ver, de vir a ser dentro de um inconsciente produtivo.

Somos, para tanto, produto e produtores do nosso ver, do nosso desejar, somos máquinas homens e cada “máquina”, por sua vez, interpretaria o mundo de acordo com seu próprio fluxo, ou de acordo com o desejo que lhe tiraria o centro e borraria os limites de suas margens: “O desejo faz correr, fluir e corta” (DELEUZE; GUATTARI,

2010, p. 16), cortando, também, a (s) definição (ões) identitária (s) que nos persegue e sufoca.

E a interpretação seguida de transgressão a que a autora nos imerge se dá no universo que transborda em texto. Dessa forma, “Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde, onde as paixões se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem.” (BRANCO, 1995, p. 23).

Tal “roupagem”, por conseguinte, é feita *do* e *no* seio da linguagem, revelando sempre, na materialidade da escrita e na emergência dos desejos, os fantasmas, os significantes expostos na “vitrine” literária, cuja latência não deixa ninguém passivo. Roland Barthes no texto *O prazer do texto* (2006), vai nos dizer que todas as paixões, bem como todos os excessos podem ser vivenciados no ato de ler o texto, o que resultaria num prazer, num gozo – tanto dramático como cômico – que nos permite transgredir inclusive as figuras que fruem em nosso imaginário. E assim,

(...) o texto literário não é só lugar de Narciso, onde o prazer da própria imagem se atualiza. Ele pode ser o lugar de todas as rupturas, todas as transgressões, pois é do veneno da escrita (...) que se constroem os novos mundos da utopia. (BRANCO, 1995, p. 28)

Ouçó, vejo e sinto transgressões, rupturas para com a lógica, para com o certo, para com o limpo, para com o texto messiânico. Eu, leitor fascinado, talvez não perceba a travessia, mas também não me mostro imune, indefeso, uma vez que tenho a ciência de estar diante de um espaço de simulacros, de encenação, de produção de espetacularização, e que o texto literário, para tanto, seria o lugar próprio da confluência de reflexos a refletir outros reflexos/vozes, sendo este o espaço condizente à palavra invertida, deformada, transformada, travestida e de discursos espelhados.

Ademais, “(...) a imagem do espelho não leva necessariamente ao espelho do Narciso mítico, pura reduplicação, imagem de seu desejo, mas a um jogo complexo de reflexões.” (BRANCO, 1995, p. 39 - 40).

Não obstante, deve-se ter em mente que a escrita de Fiama H. P. Brandão estabelece-se como um mapa, que não aponta margens nem funduras, apenas ranhuras em uma superfície que faz emergir possibilidades de vir a ser. Um mapa em contínua construção, a irradiar estratégias que apresentam formas diferentes de se observar, com efeito, os desvios do erotismo, o que acaba por desmistificar a concepção do senso comum.

Vale salientar que toda sua história enquanto escritora é pautada na suplantação do que lhe foi ensinado, por aquilo que ela viveu em sua prática, em seu tempo poético. Não repetindo mais o senso comum de suas primeiras “lições”, mas reconstruindo o liga-desliga de avanços e recuos. E ao interagir, se corrompe, se dobra, desdobra, desfigura e violenta o estado real das “peças”, criando outras dentro da obra tecida, em nada semelhantes, mas dissemelhantes e vivas.

Além do mais, não há como existir na modernidade um ser sem fissuras, sem vazios e sem experiências interiores capazes de demonstrar o sujeito em estado de deriva, de errância. Mesmo que diga das linhas do sublime, o indivíduo moderno e pós-moderno, sempre se encontrará à deriva dele mesmo, num espaço de interstício: vida e morte, liberação e castração.

Cabe apenas ao indivíduo a decisão sobre a experiência a se tomar. A sociedade tenta cristalizar, mas o indivíduo pode insurgir-se, arremessar-se ao buraco ou à planície. O próprio desejo é propagador de vertigens, contudo nem todos têm a sensibilização para ultrapassar aquele ou aquilo que lhe castra a visão. Para tanto, muitos ainda se sabem perdidos na realidade ou na obtusidade dos espaços em que se encontram.

Mas o que leva os indivíduos a produzirem novos sentidos diante de um conto, por exemplo? Além de se “pegarem” percebendo novas figuras, novas imagens, antes perdidas pelo “cabresto” do eu sou, eu faço? Esses mesmos *eus*, no entanto (ao se depararem com essa irrealidade), morreram ou foram suprimidos pelo agora eu vejo, eu sinto, esse eu que não sou mais eu, mas um conjunto de forças e pensamentos que desejam, veem e pensam acerca do que está em volta.

Já que agora o desejo é fonte de vontades, é possível escrever ou inscrever o desejo, separando clinicamente o erótico da eroticidade, independente do texto se rotular erótico. E a separação entre o erótico vulgar e o gozo do sensível se dá por meio do trabalho específico com a linguagem, com o qual a autora nos banqueteia.

No livro analisado, *Contos da Imagem* (2005), a eroticidade é algo latente, mas não é da ordem do vulgar, ou do comum, mas da ordem do sensível que parece enamorar-se de imagens: uma obra de arte, os objetos e livros ao redor, um “criador” amoroso e cruel, um morto e seu duplo, sua reminiscência: o filho, que lhe tomou o lugar do útero ao pensamento, apagando a sua imagem anterior.

Ademais, “O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade.” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 56). E a música, a literatura, a pintura, a arte em geral, nos abre espaço para novos processos de percepção e de sensibilidade. Não obstante, têm-se os contos analisados, cada um a abrir para outro universo só tangível pela abertura das novas percepções microcósmicas, cada um com seus devires singulares a implodir o muro da subjetivação.

Demolir, contudo, não é a saída, mas sim, coexistir, desterritorializar, encontrar novos meios de fissurar, engendrar novos agenciamentos e territórios, articular espaços e por que não adentrar e articular novas fraturas no saber comum. Seria, para tanto, em meio a essa “fratura” sobre o instituído, que a autora Fiana H. P. Brandão foi se construindo, cuja escrita nos leva a refletir sobre o lugar da imagem, essa imagem até então tida como identidade, como reflexo estático do real, em vez de provocarmos seus sentidos, pensarmos sobre o que essa mesma imagem nos esconde, o que ela disforma, distorce, simula.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que a imagem seria o produto da minha produção de desejos. Desejo aquilo que vejo e vejo aquilo que me é dado a ver subjetiva e singularmente, ora esvaziando ora imbrincando a imagem de sentidos. Apregoo em meu campo ocular aberto aquilo que de mim se afeiçoou, ou singularizo-me para ver. Sempre retorno a mesma imagem quando desejo sua força junto a mim: sou o próprio Adão a imprimir Evas: sou a própria máquina desejante imprimindo e rasgando para voltar a imprimir imagens.

## REFERÊNCIAS

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **O erotismo (seguido de reflexões sobre o problema do amor)**. Tradução de Antônio Daniel A. de Abreu. São Paulo: Princípio, s/d.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

BATAILLE, George. **O Erotismo**. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

\_\_\_\_\_. **O ânus solar**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editora Hiena, 1985.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições, 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita, vol. 2**. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRANCO, Lucia Castello. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. **Contos da imagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sob o olhar da Medeia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: História de deuses e heróis. Tradução de Luciano Alves Meira. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lógica dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**: Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.



FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 5ª ed. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Col. Ditos e escritos; III).

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIORGIO, Angamben. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.49-54.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a literatura. *In*: **Deleuze, a arte a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MANGUEIRA, Maurício. Figurações do pensamento enquanto potencia criadora. *In*: **Microfísica das criações parciais**: Pensamento, subjetividade e prática a partir de Nietzsche e Deleuze. São Cristóvão: Ed. UFS, 2001.

MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e prazer na idade moderna**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**: Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Exo experimental org.; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: O que significa?. *In: Estudos e pesquisas em psicologia*. UERJ, RJ. Ano 9, nº 2, 2009. pp: 408 – 424. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a10.pdf>  
Acesso em: 18 de maio de 2014.

QUILICI, Cassiano S. Silêncio, Grito e Palavra. *In: Antonin Artaud*: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Ifch-unicamp, 2004.

#### SOBRE A AUTORA

Disponível em:

<http://www.orkut.com/CommMsgs?tid=2515309307272992236&cmm=7083743&hl=pt-BR>.

Acesso em: 01 de nov. de 2011.

Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$fiama-hasse-pais-brandao](http://www.infopedia.pt/$fiama-hasse-pais-brandao). Acesso em: 01 de nov. de 2011.

Disponível em: [file:///C:/Users/Shannya/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX00.629/Dossiers.htm](file:///C:/Users/Shannya/AppData/Local/Temp/Rar$EX00.629/Dossiers.htm).

Acesso em: 01 de nov. de 2011.

Disponível em:

[file:///C:/Users/Shannya/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX08.670/Eduardo%20Prado%20Coelho.html](file:///C:/Users/Shannya/AppData/Local/Temp/Rar$EX08.670/Eduardo%20Prado%20Coelho.html). Acesso em: 01 de nov. de 2011.

Disponível em: <http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Fiama%20Hasse%20P.Brandao.htm>. Acesso em: 01 de nov. de 2011.

DA SILVA, JOÃO AMADEU O. C. **A quinta de Fiama sob o olhar de Medeia:** Aproximação à natureza e aos mitos.

Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/769/696>. Acesso em: 26 de jun. de 2014.

Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/portugal/fiama\\_hasse.html](http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/portugal/fiama_hasse.html). Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o\\_Cruz](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o_Cruz). Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em: <http://blogue.sitiodolivro.pt/2011/07/04/adolfo-casais-monteiro/>. Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em: [http://html.rincondelvago.com/mariana-pineda\\_federico-garcia-lorca\\_1.html](http://html.rincondelvago.com/mariana-pineda_federico-garcia-lorca_1.html). Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em:

[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=825171](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=825171). Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em:

<http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/portugal/historial/literatura-contemporanea.html>.

Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_dos\\_Cravos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_dos_Cravos). Acesso em: 20 de fev. de 2015.

Disponível em: <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm>. Acesso em: 20 de fev. de 2015.