

ESFINGE ALÉM DO REALISMO

Thomas Alves Häckel (UERJ)

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (UERJ)

RESUMO: O trabalho tem por objetivo o estudo do romance “Esfinge”, de Coelho Neto, questionando o conceito de realismo. Uma vez que o romance pode ser ajuizado em seus dispositivos formais, em suas estratégias de narração, em suas sobreposições de imagens, é possível pensá-lo como signo capaz de evocar sensações visuais e táteis. Considerando, então, a crise do realismo no romance, pretendo compreender o texto como um corpo capaz de produzir impacto na estrutura sensível dos indivíduos, permitindo que se discuta para além dos processos de narrar, mas sim como um compartilhamento de sensibilidades entre sujeito e literatura, estabelecido como outra categoria do signo linguístico. Evocando a matéria verbal como imagem, tal estudo permite colocar em xeque a experiência visual, modificando as condições cognitivas, sensoriais e imaginativas dos indivíduos. É possível, também, discutir acerca da ideia de realismo e política da escrita, visualizando a possibilidade ou não de uma autenticidade entre corpo-texto e corpo-realidade empírica, a partir da colocação de descrições e narrações do romance em posição com um “antimimetismo” que pretende, com isso, pensar uma metafísica da realidade. O romance, com uma composição de si muito mais tátil e expressionista do que realista, formula problemas estéticos a partir da escrita sensorial relacionada com expressões visuais próximas à fotografia e ao cinema, demonstrando uma leitura diferente da literatura. Com isso, não tento desvendar qualquer enigma da esfinge, mas sim pensar a partir dos signos da linguagem para refletir sobre a ideia de texto na virada do século XIX/XX com a ideia de um corpo-romance e com a relação entre escrita e imagem.

Palavras-chave: crise do realismo, corpo-romance, sensibilidade.

O my soul! Where art thou, my soul...! (NETO, s/d, p.30)

Essa evocação ecoa pelas páginas de **Esfinge**. Saída dos lábios do personagem que carrega a “ação”, torna-se não só a dúvida e o pedido dele, mas sim uma decisão estético-formal do texto. O romance, por si só, traz com tema tal situação: ambientado no início do século XX, em uma pensão comandada por uma senhora conhecida como Mrs. Barkley, vive um sujeito peculiar, de nome James Marian, descrito como apolíneo, sorumbático, calado, com um rosto de feminina e suave beleza (ibid., pp.13-14). O

enredo é simples, relata trechos da vida do narrador na pensão e sua relação singular com o personagem enigmático. As complicações se dão primordialmente por a) a relação que James tem com os outros, com o narrador e consigo mesmo e b) a estrutura do romance, feita por imprecisão formal e linguagem curiosa.

Gostaria de pensar inicialmente com Adorno ao propor o romance como uma capacidade de dominar artisticamente a existência e a experiência narrável (2003). Para tanto, o processo literário constitui-se de uma concatenação entre forma e tema, capazes de construir conjuntamente uma proposta estético-formal. Portanto, é possível pensar que o romance não se aplica apenas por descrições de uma possível realidade, nem por apenas decisões de mudanças estruturais, mas sim uma combinação de atmosfera para o leitor.

Muito disso se dá pelo estilo de escrita do romance, pictórico: construindo uma ambientação mais próxima de uma cenografia de teatro do que da "realidade empírica", as palavras já são colocadas com uma plasticidade que tem por princípio afetar sensorialmente o texto, compondo-se quase como uma pintura. Dessa maneira, o texto é responsável por evocar outra maneira de lidar com textualidades, a partir do uso de palavras para encantar não só a imagem em si, mas o caminho construído:

Num cachepôt, em coluna de faiança, esguia plameira inclinava graciosamente as folhas em flabellos e nas paredes quadros preciosos, gravuras, retratos, mascarar carrancudas de samurais, porcelanas antigas; uma panóplia authentica arranjada em torno de um escudo com uma morrião ao alto e, irradiando em troféu frexas indígenas, zarabatanas, tacapes, borés dispostos em volta de vistoso cocar de plumas flanqueado por um cinto de tucum franjado de campanulas de côco e uma luzda cabeleira negra, longa, a escorrer como uma cauda farta de um potro selvagem (NETO, s/d, p.24).

Arquiteta-se, então, o romance, tanto pelo uso refinado da linguagem quanto pelo tipo de descrição. Como uma pintura, o texto não parece ser escrito, mas passado por técnicas que vão além do uso comum da linguagem, já que o texto é tecido, descrito por visualidades, sonoridades, tateabilidades, em produção sinestética¹.

É com essas decisões estéticas que se concilia a tematização descrita. Num romance feito por refinamento sensorial, o espaço primordial não é necessariamente um

¹A escrita do texto parece ser sentida. A palavra é sonora e visual. A música é vista, num entrelaçamento sensorial: "Os sons iam cantando, espalhando a divina poesia, abrindo o sentimento para o mysterio da natureza, voando, borboletas do sonho, para o sonho da noite, a confundir-se com o perfuma, lá fora, na serenidade mystica do espaço adormercido, ao luar" (NETO, s/d, p.25).

enredo feito por ações e deslocamentos, mas sim apresentado principalmente na pensão, com bastante visualidades. Não é por acaso que Coelho Neto conta a João do Rio que a palavra escrita vive do adjetivo, de forma que o texto muito mais se expressa que narra². E, se as palavras vivem dos adjetivos, vale lembrar que o texto vive, então, da imagem. Por isso mesmo as ações realizadas ao longo do romance são mais próximas a figuras cinéticas que propriamente atos para o desenrolar do enredo.

Por outro lado, gostaria de retomar o juízo de valor feito sobre Coelho Neto pela crítica literária brasileira ao se dar conta de textos como **Esfinge**. Em 1950, Lúcia Miguel-Pereira (1957) o classificou como um "sorriso da sociedade", caracterizando sua escrita como uma manifestação do bem-estar social que não leva em consideração debates sobre a condição humana. Sua escrita, supostamente, não desceria aos confins das dúvidas ou debateria problemas eternos, não estaria pronta a inquietar nem transparecer os destinos humanos, mas se consagraria como um ressaibo artificial.

Ainda completa ao questionar a arquitetura verbal do escritor, argumentando que não soube equilibrar ideia e expressão, fugindo de conceitos, emoções e processos de escrita. Ao colorir excessivamente as paisagens, eriçou os diálogos com acúmulo de locuções, tornando-se um artífice da literatura, executando um transbordamento verbal.

Vale lembrar que tal debate tem origem no conceito de realismo, cujas proclamações se deram no século XIX e foi determinado principalmente por Lukács (1968). O autor faz uma distinção entre um realismo “verdadeiro” e os exageros e equívocos do formalismo e do naturalismo, visto que, para ele, há a obrigação de fazer uma literatura politicamente responsável:

Por um lado, o romance deve oferecer uma visão narrativa total que unifique a vida de cada personagem com as necessidades do processo histórico subjacente e, por outro lado, deve aplicar a descrição dos eventos apenas na medida em que se justifique dentro da necessidade dramática (SCHOLLHAMMER, 2009, p.167).

²Trecho de entrevista feita por João do Rio com Coelho Neto: “Todos os clássicos. Eça de Queiroz... Eu estudo com grande amor a língua portuguesa, mas sou pela liberdade, fujo aos estudos propriamente chamados clássico-gramaticais. As línguas evoluem, e eu admito, como necessidade de representação de idéias, o estrangeirismo. Tenho a respeito da palavra uma teoria: a palavra falada é a palavra viva, livre, solta de todas as cadeias, capaz de por se só definir, pintar, colorir; a palavra escrita é a palavra agrilhoadada, morta. Sem a expressão imediata. A primeira tem a intenção que é tudo e a inflexão que é a realidade da intenção. Toma por exemplo a palavra Deus. Deus tem uma cor no juramento solene, outra no auge do pavor, outra na ironia, tem todas as cambiantes do sentimento, graças a inflexão e, às vezes, apesar de sagrada, falta-lhe moralidade, como quando uma rapariga, comida de beijos pelo amante, murmura trêmula – Meu Deus! A palavra escrita vive do adjetivo, que é a sua inflexão. Daí a grande necessidade de disciplinar o vocabulário” (RIO, 1994, pp.51-60).

Lukács (1968) oferece juízos de valor para diferenciar os escritores, em prol da sua definição de literatura que precisa preservar a natureza verdadeiramente épica da narrativa, descrevendo a ação humana a partir disso, e não como um desencantamento do mundo. Em crítica a Zola e Flaubert, repara que as observações da natureza visual, as descrições e a simultaneidade de detalhes fazem com que o enredo se perca em insignificâncias, quando deveria se tornar uma unidade de nexos narrativos para selecionar elementos essenciais de múltiplos fenômenos para amarrar os trechos em prol do suspense da história e da atenção do leitor.

A valorização da narrativa em detrimento da descrição ainda encontra mais uma crítica desdobrada, quando comenta que o naturalismo é sinônimo de perigos da descrição exagerada, já que fragmenta a literatura em momentos autônomos e rejeita a composição, hipertrofiando os objetos representados (idem).

Reitero a relação entre Lúcia Miguel-Pereira, senão por origem ou por influência, por consonância. O que ambos os autores não levaram em consideração, seja por um marxismo bastante marcado, (Lukács), ou por uma tradição, (Lúcia Miguel-Pereira), é que as noções de escrita, de texto e de visualidade estavam em mudanças, operando novas formas de narrar, afetadas pelas novas maneiras de conceber tempo, espaço e subjetividade. A partir disso, é importante contrapor a opinião de Lukács ao colocar em xeque o conceito de realismo: talvez não houvesse espaço na totalidade unida e fechada para uma subjetividade, visto que, na verdade, ela começava a se tornar fragmentada e caótica, como colocado pelas vanguardas.

E não foi por acaso que iniciei o texto com a evocação sobre a alma de James. Se o romance concatena forma e tema para se formalizar como um objeto estético, significa que ao longo do romance o texto vai marcando essa simbiose entre “princípios literários” para marcar tanto a dor de James, como a dor da forma. Não é apenas o personagem que se pergunta, mas o próprio romance. As formações históricas de um período e uma capacidade de contar a realidade são colocadas em segundo plano, em prol de um questionamento do texto em si. Isso se evidencia no quarto de James, logo após o narrador ser convidado a traduzir um manuscrito sobre sua vida, cujas páginas estão repletas de desordem:

Logo á primeira vista tive a impressão da desordem daquele espírito – respingada de tinta, cheia de rasuras, de traços inutilizando parágrafos inteiros, era escripta, ora em letra miúda

e fina, direita, hirta na pauta, ora em caracteres enormes, confusos, passando, por vezes, por cima de borrões e derreados, pendidos como hervaçal ao vento (NETO, s/d, pp.60-61).

O manuscrito é como uma metáfora da metáfora. Um favor metalinguístico da obra para pensar a própria obra. As páginas dele estão muito além da linguagem comunicacional. É um texto rasurado, marcado por fissuras – assim como a “alma” do personagem. E isso perpassa para o romance em si, num texto marcado por formações bastante distintas das propostas exigidas de um romance realista. Muito disso se dá não só pelo desejo do autor de fazer literatura diferenciada, de brincar com a palavra escrita, mas sim pela percepção que a arte tem com a realidade à volta, num questionamento de si e do mundo.

Exemplo disso foi a noção de realidade empírica na modernidade, que sofreu um golpe com a mutação da observação, temporalidade e atenção do indivíduo. Estudos sobre a modernização da percepção na passagem do século XIX ao XX demonstram a ruptura radical no estatuto do observador, abandonando a perspectiva da câmera obscura³. Isso significa abandonar uma perspectiva de mundo previamente dado para entender que a imagem é também efeito de um corpo que vê, acarretando mudança na percepção como uma profusão de possibilidades, desestabilizando-se, então, certezas concernentes tanto ao sujeito quanto ao objeto (CRARY, 2012).

Dessa forma, é possível pensar em como a literatura se apresenta diante de um momento de incertezas cognitivas. Adorno, em texto categórico, faz uma crítica ao pensamento realista para a literatura ao lembrar que os objetos estéticos estão diante de um grande paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55).

É notório, portanto, o conhecimento do romance sobre a ambiguidade criada entre uma incapacidade e uma exigência narrativa. Gostaria de pensar que ele flerta com essa proposta ao se propor metalinguístico e metafórico com as suas colocações interiores ao texto. Um ponto que desejo ressaltar é quando as posições dos personagens se modificam ao transformar o narrador em, também, leitor: James Marian pede a ele que traduza um manuscrito e o entrega; nesse texto tem toda a história mítica do personagem, sua criação, seus anseios, seus questionamentos. Aqui, entra em questão a

³A câmera obscura operava uma perspectiva newtoniana, com base em uma física dos raios luminosos. As imagens se projetavam no fundo escuro da câmera, por onde um único orifício deixava penetrar os raios solares, eram efeitos de leis naturais que independiam do corpo contingente e cambiante do homem.

formação a base da ciência e do misticismo, a androginia com a qual surge, debatendo sobre a indefinição sexual dele/dela.⁴ A partir disso, é importante pensar que existem dois níveis narrativos presentes: o texto em si, **Esfinge**, e a narrativa dada por James ao narrador. Entrelaçam-se porque é o momento de descobrimento do enredo, que, até então, estava inerte:

[...] Riam-se. Eu só mantinha-me indiferente. É que pensava no manuscrito que me fora prometido e que eu contára achar, á volta da cidade, sobre a minha mesa para enveredar por ele, procurando na trama dos períodos rastro que me levasse ao mysterio d'aquella alma indecifrável e, talvez, quem sabe? Ás ideias d'aquella cabeça feminina implantada disparadamente em corpo másculo, fazendo pensar em robusto jequitibá cujas franças fossem um roseiral (NETO, s/d, p.45).

O que acho interessante é a relação com a distância que isso produz. Se nós, leitores, estamos diante de um texto repleto de enigmas, sugestões, sinestésias trazidas pelos olhos de um narrador – que, aparentemente, não está em pleno domínio da sua própria narrativa –, agora é a vez de o narrador estar diante de outra narrativa.

As posições que o narrador e leitores ocupam vão se modificando ao longo do texto. Isso difere bastante de propostas estéticas anteriores, como o romance do século XIX, que mantinham como uma câmera fixa o enredo a partir dos olhos do narrador, de forma que se constituísse uma estratégia narrativa para garantir “autenticidade” à proposta ilusória de intimidade entre o texto e o leitor. Por outro lado, o texto questiona isso ao mostrar a subjetividade do narrador fissurada em muitas situações, com as quais não pode ou não tem conhecimento de como lidar. Isso influencia diretamente na relação que o leitor tem com o texto, ora sendo deixado de lado, ora sendo colocado em meio às sensações.

Além disso, há uma disposição específica em que as imagens vão se formando para o leitor ao contar da história. Parece, em primeiro plano, com passagens, como **takes**⁵ de cinema, invento ótico que ainda estava em processo de formação. O leitor caminha junto ao narrador, passando de um lugar a outro numa troca de parágrafos.

⁴O personagem sempre havia se apresentado como homem na pensão, apesar de seu rosto bastante feminino. Descobre-se, então, que sua criação foi feita a partir de uma cirurgia que juntou dois corpos, um homem e uma mulher, para criar um terceiro indivíduo, dividido entre gêneros, com identidade instável.

⁵O considerado "primeiro cinema" começava a entrar em cena nas primeiras décadas do séc. XX. Como uma conquista no plano técnico, industrial, semiótico e estético, ele se caracteriza pela fundamental heterogeneidade do fato fílmico, com encenações, confusão, movimento, simultaneidade de ações e

No dia seguinte, brumosa segunda-feira de vento, Basilio, ao descer para o almoço, encontrou Miss Barkley no vestíbulo [...] Uma noite, estava eu escrevendo, quando pareceu ouvir gemidos, depois o baque de um corpo, nos aposentos do inglês. Puz-me atento, á escuta, mas como os gemidos continuassem sahi ao corredor, adiantei-me até a porta do salão. Estava aberta, havia luz (ibid., p.19).

Em uma mesma página, dois parágrafos à frente, novamente o enredo pula de um dia a outro, sem nenhuma distinção de espaço ou tempo. Isso evidencia um romance que tem uma resposta à constituição da realidade e do passar dos dias, mostrando como o regime de atenção e as ideias de tempo e espaço são reorganizáveis de acordo com as necessidades do texto. Sem observação imparcial e fechada dos dias, o enredo persegue James, pulando de cena a outra, como num **protocinema**, sem preocupação com linearidade, fragmentarizando-se em busca do personagem.

Assim, torna-se evidente que não existe fôlego suficiente para segurar o enredo dentro da pensão pelos costumes e pelo realismo da época. Por outro lado, não mais representação, mas sim pinturas em telas cooptando trechos que relatam a figura de James, que, por se constituir como um enigma, está mais próximo de uma ideia do que de uma pessoa. O romance, então, questiona a distância fixa como um mandamento da sua própria ideia formal, assim podendo fugir à superfície textual para embarcar em rasuras do texto.

Se não bastasse a mobilidade da distância estética, há também um imbricamento de sentidos no texto, estabelecidos a partir do refinamento da sensibilidade do leitor, o que permite um flerte entre realidade "empírica" e fantasia. Tal ponto se concatena com uma sobreposição e hibridez de maneiras de narrar, que vão da incorporação dos dispositivos folhetinescos do romantismo à pintura, provocando sensorialmente os indivíduos e o texto, somados aos **takes** cinematográficos e escrita fotográfica trazidos em sentido de arquivamento.

Dessa maneira, como coloca Adorno (2005), o texto de Coelho Neto vai além do "é assim" do limite literário estabelecido pelo realismo. Ao cingir sobre a realidade com a imagem, o texto desencadeia uma crítica à formação histórica da literatura brasileira

descontinuidade entre planos e cenas na montagem (COSTA, 2005). A sucessão ininterrupta de várias imagens do primeiro cinema é o que gostaria de entender, aqui, como "takes".

ao construir um romance que caminha em prol de uma palavra que pinta. Quase como uma extravagância, típica de um relato fantástico:

E James, com a sua voz macia, acariciante, perguntou-me: “Se eu lhe podia traduzir do inglês um escripto, espécie de **novela**... Uma **extravagancia**...?” (grifos meus) (NETO, s/d, p.34).

Tudo isso encontra numa subjetividade literária uma modificação da forma do romance. Em tempos em que os procedimentos realistas tornaram-se questionáveis, de acordo com a incapacidade de narrar, o papel do narrador é crucial para pensar em como é impossível lidar com a matéria “real” sem transformá-la. Se Lukács desejava que o romance buscasse os preceitos épicos da objetividade, Adorno nos lembra que o efeito do pensamento e do indivíduo entram em crise de tal forma que é com preciosidade que se constrói um romance a partir da plasticidade da palavra.

Vale lembrar que as anotações de Adorno são para um período posterior a Coelho Neto. Trata-se, principalmente, de uma relação que a experiência tem com a guerra e com as novas formas de barbárie que a cultura adquiriu ao longo do século XX. Porém, **Esfinge**, publicado em 1908, se não é um exemplo de como os processos modernos da literatura estão se constituindo, começa a questionar a forma romance. Na virada do século XIX ao XX, indivíduo, história, tempo estavam sendo colocados em cheque pela experiência urbana e pelas modificações realizadas pela modernidade. Como já dito anteriormente, a relação com a experiência passa por uma modernização causada pela mudança de paradigma pelos inventos óticos. Dessa maneira, o texto literário já mostra em seu cerne como “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2005, p.56) são incapazes de serem narradas, visto que sua relação social com a realidade é de não-compreensão do material empírico para entender o quão fragmentado é o mundo:

Todos possuem um livro como este – visível ou invisível, não é verdade? A vida é assim: temol-a sob os olhos e não a deciframos... e ella devora-nos. É a Esphinge. Volte uma pagina d’este livro para adiante – é o amanha, mysterio da vida. Folheie-o para traz, ainda mysterio! O passado, a morte. O presente, que é? Redouça em que nos balançamos entre a saudade e a esperança. É assim. De que vale saber? Feche o volume ou deixe-o aberto. Em somno ou em vigília a vida é sempre indecifrável (NETO, s/d, p.53).

Muito disso surge com o papel do narrador no romance. Adorno questiona a técnica da narrativa por lembrar que há um processo de individuação em seu cerne. O que se pode notar, então, é que o texto tem uma fissura entre as descrições sinestésicas e pictóricas da pensão e o relato narrativo de James Marian. Isso porque, em primeira instância, o narrador "oficial" deixa de narrar, enquanto são inseridos na obra os limites da narrativa ao relativizar tempo e espaço, já que os relatos de James não colocam fronteiras quanto à localização e ao período, e sugerindo o irreal, a fantasia, a imaginação para negar a possibilidade da narrativa realista. Porém, não abandona, em absoluto, as marcas da narrativa, já que parece mais interessado em questionar o que é narrar do que propriamente destituir a possibilidade de narração. Essa ambiguidade remonta a constituição de forma e tema do texto, e, principalmente, a evocação inicial ao configurar o personagem em meio ao cientificismo, à magia e ao esoterismo:

Recolhi os despojos ao meu gabinete de estudo e, examinando atentamente os corpos, reconheci que um era de menino, a esse a cabeça ficara em pasta informe; o outro, de menina, tinha o peito esmagado; era uma massa de carne espontada de astilhas d'ossos, sangrando aos jorros. [...] Tomando a cabeça da menina e adaptando-a ao corpo do menino restabeleci a circulação, reavivei os fluidos e assim rebatendo os princípios, desde o Atma, que é a própria essência divina, refiz uma vida, em um corpo de homem, que és tu (ibid., pp. 167-8).

O trecho é do relato de Arhat, médico responsável pela criação de James Marian. Por meio de descrições que sugerem mais sensações que informações fixas, debate-se sobre a indefinição sexual do personagem a partir da criação de uma vida andrógina, entre uma alma de mulher e uma alma de homem. Tais subjetividades flutuam, entram em conflito e brigam pelo corpo único de James. Concatena-se com as aparições do personagem ao longo da história, ora concretas, visíveis⁶, ora como fantasma, impreciso⁷. Seria, então, o personagem capaz de ser apreendido sensível ou psicologicamente?

Faz parte dessa crise do realismo a parte psicológica do romance. Em vez de relatos que vão para a mente do personagem, o texto parece fugir do óbvio da psicologia

⁶“Os gemidos cessaram e eu já me decidia a voltar quando vi aparecer mister James, mais lívido que nunca, os olhos imensos, alargados com expressão de pavor, a boca entreaberta, o alvo e formoso pescoço nú até a gola baixa da camisa de sêda.” (NETO, s/d, p.20)

⁷“Fez-se um vulto esbelto e, sob a ampla tunica que o envolvia, desenhavam-se os contornos suaves de um corpo feminino. Alvo, como de geosso, rígido, em attitude laipar, prendia-me os olhos e, accentuando-se-lhe os traços do rosto, nelles reconheci as feições de James.” (NETO, s/d, p.90)

para surrupiar conceitos e dar à ciência tom de misticismo. É tudo sobre crença: acreditar na possibilidade de que a essência divina refaça uma vida ou que a Magna Ciência seja capaz de juntar dois corpos. E é exatamente nesse sentido que o texto embarca numa possibilidade psicológica ao pensar no caráter inteligível do homem, discutindo a partir dele para repensar a tangibilidade, a interioridade e a informação ao ponto de funcionar como um paradoxo que rompe com as representações comuns de sujeito.

De fato, o texto é tomado por duplicidade: o(s) sexo(s) de James, as narrativas, as maneiras de narrar, os narradores, tudo isso como uma forma de se fechar densa e cerradamente a superfície do processo social da vida, encobrendo hermeticamente a essência do texto como um véu (ADORNO, 2005, p.57):

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.

Esfinge parece não se interessar por isso. Por outro lado, o texto está repleto de sinais de uma crise do realismo a partir do papel da linguagem. Gostaria de colocar que não só James, mas Mrs. Barkley também tem uma descrição ambígua⁸, o que me interessa ainda mais pela ambiguidade do termo “gênero” em português, que vai de encontro a duplicidade das definições dos seus papéis a um problema de língua. E não é por acaso que a esfinge de **Esfinge** seja formada pela indefinição do sexo, visto que é a partir disso que o texto literário se apropria de um mistério para chegar à ideia dele no campo linguístico. O místico é tomado por imagens, iconografias.

Por fim, penso que seja nessa consonância com a plasticidade do romance que exista uma possibilidade de questionamento do realismo. A escrita, por todo lado, sugere sensibilidades pelos usos cenográficos, para lembrar que ela não reproduz a palavra, e sim a torna visível (ARBEX, 2006). Se o texto flerta o tempo todo com esse lado pictórico, é por saber que a escrita nasceu da imagem, e, assim como ela, existe pela descoberta, pela invenção, pela superfície.

Esfinge está questionando a imagem ao tentar colocar o pensamento em tela, pintando, com palavras, as ideias. Seu sistema não segue regras básicas de

⁸“Décio, quart’annista de medicina, que costumava aparecer em visita ao pianista, escandalizando a casa com a sua alegria esfuziante, definia em frase cerce, a aprumada e ressequida inglesa: ‘É um homem aleijado em mulher’” (NETO, s/d, p.9).

comunicação, porém está entrelaçados por figuras, pinturas, cenas, privilegiando o espaço físico da imagem a partir do texto como uma superfície. Assim, o texto entra se encaixa em um período de consciência da iconicidade da escrita:

[...] a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem (ARBEX, 2006, p.19).

Então, o flerte não é somente com a ideia de ícone, mas sim com o suporte do ícone também. As textualidades da virada do século XIX ao XX confirmam, enigmaticamente, que o espaço é o único dado que permanece em relação às artes e que pode ser constituído como princípio comum (ibid., p.25). Assim, o signo linguístico se transformando em signo pictórico leva em consideração a formação do romance como um pensamento de superfície iconográfico, reconhecendo a “invenção da tela” como um “espaço abstrato, extraído arbitrariamente da aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observadores situados a uma mesma distância de sua superfície” (ibid., p.15).

Há, então, na escrita, uma espécie de “mistério da tela” formado a partir da aparição da iconografia como um signo entre o linguístico e o visual. Ela esconde o que lhe foi confiado, guarda em si como verdade a ilegibilidade, tornando-se iconográfica.

- Ninguém sabe! Debalde, por isto, experimentei todos os climas da terra vasta. Durante seis anos, com a esperança de resolver taes gryphos, percorri os lugares em que ainda subsiste, em espíritos profundos, a sciencia dos deuses. [...] Gastei milhares de libras... Debalde! E daria quanto possúo, daria uma gotta de sangue por palavra a quem m'as fosse arrancando destes symbolos que me torturam (NETO, s/d, pp.52-53).

Esse texto é um livro presente nos aposentos de James, marcado por lírios, pelo tempo e por símbolos. De acordo com ele, foi encontrado ao seu lado após “renascer” pelas mãos de Arhat. Um livro tomado por imagem, como uma narrativa tomada por ícones. Escrita e imagem se entrelaçam e se tornam um.

A invocação de James, então, pode ser pensada para si e para além de si: como sujeito literário do romance e como o romance sendo sujeito de si mesmo, ele se declara livre das convenções da representação de um objeto com a realidade, reconhecendo a

impotência perante o mundo das coisas (ADORNO, 2005), com uma narrativa em crise com o realismo. O signo da visualidade se permeia na plasticidade das palavras, de forma que se prepara uma segunda linguagem, além da comunicação, linguagem da coisa, que é inalienável aos problemas da massa.

James liquida a si mesmo, assim como o narrador primeiro. A busca da narrativa é perdida para as cores e sensações, convergindo para uma situação antirrealista, demonstrando a falta de sentido do mundo, consagrando-se como uma arte “moderna” por encontrar prazer na dissonância e no abandono do real:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ibid., p.58).

REFERÊNCIAS

- ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Trad. e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2003.
- COSTA, F. **O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CRARY, J. **Técnicas do observador**. Trad Verrah Chamma Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- MIGUEL-PEREIRA, L. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- NETO, C. **Esfinge**. Livraria do Porto: Chardron, s/d.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RIO, João do. **O Momento Literário** (Org. Rosa Gens). Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, 1994, pp.51-60.
- SCHOLLHAMMER, K. O realismo político ou a política do realismo. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.