

**A NARRATIVA DO OLHAR: VISUALIDADE E CEGUEIRA NOS CONTOS DE
VICTOR GIUDICE****THE NARRATIVE OF THE GAZE: VISUALITY AND BLINDNESS IN
VICTOR GIUDICE'S TALES**Paulo ANDRADE¹

RESUMO: O presente artigo pretende analisar dois contos de Victor Giudice, "Minha mãe" e "Cumplicidade", ambos publicados em *Salvador janta no Lamas* (1989), para mostrar como o autor adota a focalização externa para ressaltar os quadros imagéticos. O que está sendo narrado é uma imagem captada pelo olhar de narradores observadores que se limitam a descrever, seja como um narrador homodiegético, que narra uma experiência, se valendo da memória, seja como um narrador heterodiegético, que observa e descreve os eventos em sua superfície, graças ao uso da focalização externa. Mostraremos como os narradores se utilizam das imagens visuais para refletir sobre o falso moralismo e as hipocrisias sociais dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE: focalização; visualidade; cegueira; Victor Giudice; narrativa contemporânea.

ABSTRACT: This article seeks to analyze two stories by Victor Giudice, "Minha mãe" and "Cumplicidade" – both published in *Salvador janta no Lamas* (1989) – in order to show how the author adopts external focus to highlight the images. What is being narrated is an image captured by the gaze of observing narrators who simply describe it, either as a homodiegetic narrator who narrates an experience by using memory, or as a heterodiegetic narrator who observes and describes events through external focusing. The objective is to point out how the narrators make use of visual images to reflect on the false moralism and the social hypocrisies of the characters.

KEYWORDS: focalization; visuality; blindness; Victor Giudice; contemporary narrative.

A narrativa de Victor Giudice é marcada por impressionante visualidade. Além da linguagem imagética e metafórica que suscita um leque de significados, novos e inusitados, seus contos trazem múltiplas referências advindas do cinema e do universo operístico que ultrapassam a finalidade de composição do cenário para assegurar um efeito de verossimilhança ao conflito. Além disso, é notável como a presença da música é orgânica na estrutura da narrativa, passando a ter uma função pragmática no desenvolvimento das ações, pois servem como projeção da subjetividade e dos conflitos vividos pelos personagens.

Entre os vários caminhos possíveis para abordar sua obra, faremos uma breve análise de dois contos para mostrar como Victor Giudice adota a focalização externa para ressaltar os quadros imagéticos em seus contos. O que está sendo no centro da narração é uma imagem captada pelo olhar de narradores observadores que se limitam à descrever, seja como um narrador homodiegético, que narra uma experiência, se valendo da

¹ Doutor em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professor adjunto do departamento de Literatura da UNESP/Araraquara. Email: pauloandrade@fclar.unesp.br.

memória, seja como um narrador heterodiegético que observa e descreve os eventos em sua superfície, graças ao uso da focalização externa.

Vale ressaltar que a estratégia do narrador em narrar por uma perspectiva que utilize a focalização externa, apreendendo apenas os aspectos superficiais e materialmente observáveis dos personagens, como suas ações, é um procedimento cuja função é limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados, exigência, diga-se, própria do gênero conto. No entanto, os objetos narrados ultrapassam os limites da lógica, do explicável ou do previsível, resvalando para o insólito. Este modo de narrar, na fronteira entre o *nonsense* e as referências do real, geram um efeito de *estranhamento* no leitor, como podemos ver na abertura do conto “Cumplicidade”:

Agora, passados vinte anos, eu não saberia dizer se o que vi primeiro foi o garçom servindo os sorvetes de pistache ou minha mãe imitando uma passista de escola de samba em frente ao cadáver de meu pai. O certo é que eu e Alfredinho, meu irmão, podíamos observar as duas coisas ao mesmo tempo, como se o salão da confeitaria e a capela do cemitério ocupassem um só espaço. Papai estava morto, minha mãe dançava e nós dois mergulhávamos no pistache. Foi aí que eu deixei cair uma gota de sorvete na blusa de seda branca, bem em cima das rosas vermelhas que mamãe havia bordado. Ela me olhou zangada, parou de se requebrar e correu para me limpar com o lenço que cobria o rosto do defunto. (GIUDICE, 1989, p. 90).

Após esse quadro visual completamente *nonsense*, há um corte na narrativa e o narrador inicia a sua história, num outro tom completamente diferente. O fechamento do conto dá continuidade a essa imagem inicial, e a cena funciona como uma moldura.

Mostraremos, a seguir, como os narradores se utilizam das imagens visuais para colocar em cena o falso moralismo e as hipocrisias sociais dos personagens. Além da trama se passar no núcleo familiar e focar na relação entre mãe e filha, os contos “Minha mãe” e “Cumplicidade”, ambos publicados em *Salvador janta no Lamas* (1989), são escritos por narradores adultos que narram, com distanciamento, a partir da memória, sob a perspectiva de quando eram crianças com 6 anos de idade. E em ambos os contos, a relação entre mãe e filha se dá intermediada pela comunicação verbal, mas pela visual, ou, como veremos, pela invisibilidade. A escolha por uma narradora de 6 anos de idade não é fortuita. Se pensarmos, a partir do ponto de vista do desenvolvimento social, a mãe ocupa espaço central no universo interior da criança dessa faixa etária. Por outro lado, a

escolha evita julgamento éticos do mundo adulto, permitindo que as imagens falem por si. E tal como no cinema, o leitor tem a função de preencher os vazios e concluir o que está sendo narrado.

O pacto entre mãe e filha

No conto “Cumplicidade”, a narradora rememora sua infância e nos descreve, a partir da memória do olhar, as ações do pai, um homem moralista, conservador, resignado e que evita expressar qualquer sentimento de alegria, pois acredita que “muito riso é sinal de pouco siso”. Não sem ironia, a narradora informa que deixou de gostar de Monteiro Lobato, quando percebeu que ele se parecia com o pai dela. A figura paterna defende, tanto na sua postura, quanto no discurso, a ideia de que a vida é algo muito sério e pesado demais:

responsabilidade era sinônimo de mau humor e ouvir música era vadiagem”. [...] “por ele, andaria sempre com um crepe na lapela para simbolizar os mil crepes que levava na alma”. (p. 93).

Ela nos revela, ainda, que sempre achou que o pai não gostava de Leonor, cunhada dele e irmã da sua mulher. A visão que o pai tem da tia é que ela “não passava de uma indecente que só queria desfilar nua nas escolas de samba”. Leonor, casada com um marido alcoólatra, era visivelmente mais moça e mais bela do que a sua irmã, a mãe da criança.

No entanto, à medida que a narrativa transcorre, perde-se a temporalidade cronológica, e a narrativa é apresentada por meio de corte e montagem. As imagens em *flashback* contradizem o discurso moralista e a máscara de seriedade do pai, porque as cenas que flagram o olhar dele denunciam os desejos inconfessáveis daquele que se apresenta como o bastião da moralidade, como por exemplo, quando a criança flagra o olhar fixo do pai nas nádegas de uma cliente loira, dentro da Caixa Econômica Federal onde ele trabalhava.

A tensão da narrativa deflagra-se na festa que está sendo oferecida pelo pai, aos seus colegas de trabalho, em comemoração a sua promoção para gerente. No meio da dança, liderada pela fagueira tia Leonor, cujo rebolado chama a atenção dos homens presentes que fazem um círculo para vê-la dançar, o seu marido, bêbado, vomitou na sala

sujando a roupa de um convidado. Leonor coloca a mão na testa e fecha os olhos como para “desmanchar a realidade” (p. 103) como uma forma de desfazer o que aconteceu:

Tia Leonor, parou de dançar, levou uma das mãos à testa e fechou os olhos, como se não vendo a cena fosse possível desfazê-la. Assim que tornou a olhar, agarrou-se ao braço de meu pai e sua voz, apenas sussurada, tremulou:
- Que vergonha, meu Deus. (GIUDICE, 1989, p. 98).

O mal-estar gerado pelo vômito no meio da sala prepara a cena para a revelação. Como se construísse uma cena panorâmica com o seu olhar, a narradora entrecruza imagens grotescas, justapostas num mesmo plano: visitas comendo mesmo durante o vômito do marido da Tia Leonor:

Uma das gordas não parou de mastigar um só instante, nem mesmo durante o vômito. Eu só tirei os olhos de cima dela quando ela me me viu, piscou para disfarçar e engoliu um camarão inteiro. Foi pena, porque ao desviar o olhar, achei de pousá-lo em papai e, aí levou um susto. Não parecia o homem zangado que preparara uma vingança para a cunhada. Sentara-se colado nela e passava os dedos em seus cabelos curtos, deixando às vezes a mão se perder até a nuca, num gesto quase galante. Eu havia completado seis anos e já podia identificar naquela carícia um vestígio de impostura, alguma forma de pecado, um bom motivo pra trocar olhares com a minha mãe. Foi o que aconteceu. Uns 15 minutos depois, o velho apareceu com a camisa nova e com um sorriso de aprovação à secadora elétrica da família. Quase todos o viram chegar, acompanhado por minha mãe e pelas duas mulheres. Papai foi um dos que não viram. Cada vez mais afogado nas lágrimas de tia Leonor. (GIUDICE, 1989, p. 99).

A focalização externa justapõe vários planos, mostrando várias imagens até parar na cena em que, no meio da confusão o olhar na criança registra o pai fazendo carícias na nuca da Tia Leonor. A narradora vai controlando o distanciamento dessa imagem visual, regulando a narrativa com maior ou menor grau de objetividade. Observe-se que ao descrever o rosto da mãe, que também viu a cena, a narradora diminui a objetividade e penetra no universo subjetivo da mãe, deixando vaziar a sua perplexidade diante das carícias do pai na cunhada:

Quando minha mãe teve consciência do idílio, a mão dele já rastejava numa área problemática entre a cintura e os quadris. Num segundo, vi o rosto da mamãe perder a cor. Nesta altura, percebi que alguma coisa muito complicada estava acontecendo dentro dela.
Naquele instante, eu pude ver aquela mulher por inteiro, pelo direito e pelo avesso, por cima e por baixo, de um lado e de outro, como se ela fosse um cubo mágico e apresentasse em cada face um colorido mais belo que o outro”. (p. 99-100).

Tal como Machado de Assis, Giudice tem como procedimento configurar os atributos e a personalidade da personagem a partir do nome. Leonor originou-se do francês antigo Aliénor, uma versão provençal de Helen ou Helena, que por sua vez se originaram do grego Helénee pode ser traduzido como “tocha” ou “a luminosa”, a partir do elemento hélê, que quer dizer “raio de sol”.

A cumplicidade entre mãe e filha e, ao mesmo tempo, a reprovação do gesto do pai, vai se revelando no distanciamento ou na aproximação do narrador em relação ao fato narrado. O pai vai sendo apresentado não por palavras ou discursos moralizantes, mas pelo jogo de olhar entre a mãe e a filha que evidencia a aliança, o pacto de afetividade, o companheirismo e o repúdio ao pai.

Minha mãe

O conto “Minha mãe”, por sua vez, relata a história de uma mãe que se fecha num quarto por toda a vida, como o leitor toma conhecimento no parágrafo de abertura do conto:

Como eu nunca vi minha mãe nem mesmo em fotografias, tenho medo de imaginá-la com um rosto que não fosse tão belo quando o dela deveria ser. Talvez seja por isso que em minhas fantasias ela apareça com o aspecto de uma fada branquíssima, bordando linhos imaculados com mãos barrocas, mas sempre com a face encoberta por um véu de interdições. (GIUDICE, 1989, p. 22).

Como os grandes contos de intensidade, o primeiro parágrafo coloca o leitor no meio da ação, eliminando quaisquer subterfúgios ou descrições iniciais. A narradora, também uma criança de seis anos, nunca vira sua mãe, apesar de morarem na mesma casa. A mãe excluiu-se do convívio da família e trabalha incansavelmente, sem pausa para descanso, para atender a grande demanda de costuras e bordados.

Além da mãe que vive trancafiada, convivem na mesma casa, a menina de seis anos, o pai, que nunca conversa com a esposa, e a Tia Adelaide. A ausência de conflitos não exclui o antagonismo latente entre as duas irmãs: a mãe, casada, invisível ao marido e à filha, sem nome e enclausurada. Tia Adelaide, solteira e presença fundamental na organização e promoção do bem-estar de todos da casa: lava, engoma, passa as roupas do

cunhado, cozinha, faz compras, serve a comida para todos, ajuda a criança nas atividades escolares e a leva para a escola.

Sem nome, sem descrições físicas ou psicológicas, a figura da mãe é feita de ausências. Destituída de qualquer traço de individualidade que possa constituir a sua identidade, a personagem é mediada pela técnica, o trabalho que realiza, a costura e os bordados. Sua identidade funde-se ao seu trabalho.

Tia Adelaide é presença forte como o seu próprio nome. De origem germânica, Adelaide significa pessoa de grande de valor, honrada, pessoa de qualidade e linhagem nobre. À noite, o pai chega para jantar e o pai “era o rei da casa”.

A focalização externa da narrativa e o ponto de vista da narração, a partir do olhar infantil, ao mesmo tempo que restringe o leitor de conhecer o universo interior das personagens, por outro lado, abre espaço para a ambiguidade em relação ao relacionamento de Adelaide com o cunhado. A narração do ponto de vista da menina, não deixa saber se se trata de amor ágape, de doação e entrega, de cuidado com a sobrinha e com o marido da irmã ou se ela usurpa um espaço que a irmã deixou vazio. A dúvida que se instaura no leitor é quanto ao lugar ocupado por Tia Adelaide: agregada ou amante secreta do pai, já que a criança flagra tanto cenas de cuidado com a sua saúde, algo fraternal, mas também troca de carícias, o falar baixo, num tom que demonstra intimidade.

Essa ambiguidade entre o grau de sentimento, uma espécie de amante/esposa dedicada ao cunhado, na fronteira entre o amor eros e amor ágape, se confirma no momento da morte do pai. Quando ele acaba de morrer: “Puseram-no deitado no chão, os olhos naturalmente abertos, com uma expressão de quem admira o céu, a cabeça recostada na perna de tia Adelaide, que se sentaram no canteiro. O médico, uma estátua inútil, admirava os dois”, (GIUDICE, p. 29). Podemos ler a cena tanto como uma imagem semelhante ao ícone de Maria segurando Jesus após a sua morte ou como a usurpação do lugar de esposa pela Tia Adelaide e o isolamento e alienação da mãe que costurou e bordou não apenas as toalhas da casa, mas toda essa intrincada relação familiar:

O pai estava doente e um dia diz a narradora “Lembro-me de uma fração de segundo em que ele e eu trocamos um olhar. Uma pequena mancha roxa estava se formando num dos cantos de sua boca. Parecia carbono sobre linho. Imaginei mamãe bordando o rosto do meu pai”. (GIUDICE, p. 29).

A invisibilidade no espaço do lar pode ser lida como representação da condição trágica legada à mulher dentro da relação matrimonial: casamento como metáfora de autoexílio, autoaprisionamento, de invisibilidade, incomunicabilidade e cegueira.

A tensão entre a visibilidade ou a invisibilidade se dá por meio do casamento ou por não ter se casado. A variabilidade de papéis exercidos pela Adelaide, a sua liberdade espacial: sai às ruas, faz compras se dá pela falta de casamento, enquanto a cegueira da mãe se aproxima da *áte*, da cegueira da razão, presente nas composições das tragédias clássicas, como se o casamento fosse o motivo que levasse tais personagens ao fim trágico. A questão central do conto é a inviabilidade do casamento.

A narrativa se reduplica com a narradora em sua fase adulta que, no presente na narrativa, se casa com Pedrinho, seu amigo de infância. Após o casamento ela muda-se, não para a casa, mas para o quarto de Pedrinho (duplicação da imagem de enclausuramento da mãe), mas ao conhecer Francisco, o irmão do marido, se apaixona.

Mamãe dizia com orgulho que depois de prontas as colchas eram só bordado, que não se via mais tecido. Acho que foi por causa desses riscos fabulosos que tia Adelaide perdeu a vista antes dos quarentas anos. Eu só não perdi a minha porque aos vinte e um me casei com Pedrinho. Embora hoje em dia eu reconheça que o casamento não deixou de ser um modo de perder a vista, ou pelo menos, a visão. Para mim, uma das faces da felicidade é podermos praticar nossas loucuras livremente. (p. 31).

Tudo era prisão. Minha mãe vivia trancada num quarto, mas a prisioneira, a única prisioneira daquele triângulo escaleno formado por ela, tia Adelaide e meu pai, era eu. Euzíssima. Suprema desventura, a minha. Vinte e três anos, casada com um diminutivo, apaixonada por um cunhado musical, vagando pelas ruas de um suburbio inodoro, morrendo de medo com a perspectiva insossa de um almoço insípido (p. 38).

Quando a filha viu a mão da mãe, única parte do corpo que ela permitiu mostrar acontece uma espécie de reconhecimento – a passagem do estado de não-saber a um estado de conhecimento, o corpo da mãe, acompanhado de peripécia, ou seja uma mutação das ações em sentido contrário. Naquele a narradora tem uma tomada de consciência, pois a mão da mãe, ao contrário do que ela fantasiava, uma “mão barroca de uma fada branquíssima”, ao contrário era “gorducha, descorada e sardenta, com dezenas de dobrinhas escuras, as unhas roídas até a metade”. O processo de reificação da mãe está evidenciado no próprio corpo. As suas mãos rudes é a representação da vida mediada pela técnica, aqui no caso a vida estafante de bordados e costuras. Os dedos curtos e

desajeitados fixaram-se à fazenda com a dureza de um alicate e desapareceram por trás da porta. (id. p. 31).

Em suas reflexões sobre a relação entre técnica e coisificação, Adorno, em *Mínima Moralía* (1993), reflete sobre o aniquilamento das particularidades do sujeito no mundo contemporâneo. O pensador alemão refere-se, principalmente a “*educação dos gestos humanos*” engendrada pela crescente tecnificação, a uma (des)subjetivação ancorada no corpo. Tal processo conduziria, segundo Adorno, à perda da delicadeza e da civilidade, a um embrutecimento dos gestos, como pode ser lido no *aforismo 19 Não bater à porta, em Mínima Moralía*, no qual ele descreve como a “tecnificação” da vida pode tornar grosseiros os homens. O gesto, aparentemente simples, de “fechar uma porta de forma suave, cuidadosa e completa” vai sendo esquecido.

A tecnificação torna, entretanto, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme. [...] Não faz mais justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo ao seu redor, até em suas mais secretas inervações. [...]. (1993, p. 33).

Tia Adelaide escolhia as revistas especializadas para a mãe abordar. E das 6 da manhã até às 10 da noite tia Adelaide cuidava ar de todos da casa. Depois que o pai da menina, ia trabalhar Tia Adelaide ia fazer compras, cozinhar. E ao meio dia sentava-se à mesa. Tia Adelaide, o pai, e a filha, mais uma vez uma referência à imagem da Sagrada Família. Depois Tia Adelaide leva um prato de comida no quarto para a mãe.

A narrativa se dá em *mise-em abyme* reduplicando o núcleo narrativo. A relação triangular de Adelaide, a irmã e o seu cunhado se repete, com pequenas alterações, com a narradora casada com Pedrinho e o irmão Francisco, com a diferença que esta relação é assumida. Em tempo, impossível não entender o personagem Francisco como um alter ego do autor, já que Francisco, diz Pedrinho “nunca se interessou por coisas práticas. Só quer trabalhar de manhã, naquele banco miserável. Ganha um salário de fome e perde a tarde inteira ouvindo ópera e escrevendo tolices. (GIUDICE, p. 32).

A ópera *Orfeu* que está sendo ouvida pela narradora e explicada pelo Francisco, irmão do marido, é reveladora do *mise-em-abyme*:

- De tanto voê ouvir, acabei aprendendo. Não é da mulher que chora porque perdeu alguém?

- Você entendeu os versos? Sabe francês? É de uma ópera. *Orfeu*. A mulher faz o papel de Orfeu. Naquela ária ela diz que perdeu Eurídice. Era isso. A palavra que eu não entendia logo do “eu perdi” era Eurídice. Mas, além da ária compreendi também que enquanto Orfeu perdia Eurídice, eu ganhava outro Orfeu numa cozinha, nos poucos segundos em que meu copo se enchia. (GIUDICE, p. 34).

A narradora, assumindo-se como a Eurídice no inferno, espaço que pode ser lido por metáfora do casamento, busca sair desse inferno ganhando outro Orfeu. Este *mise-em-abyme* é reduplicado em vários momentos. A filha fazendo o papel de Orfeu, tentando tirar a mãe do inferno (o espaço fechado do quarto), como podemos ler na parte final, que funciona como um clímax do conto quando a filha invade o quarto da mãe para tirá-la de lá, mas ela não vê a mãe

De repente, eu encontrei a força que havia buscado por toda a vida e agarrei a maçaneta da porta de minha mãe com as duas mãos. A garganta de tia Adelaide desprende um *não* lancinante de tragédia grega e ela tentou me impedir com os mesmos dedos que se entrelaçam aos meus [...]. Não vou tentar descrever as acrobacias de meu coração porque seria perda de tempo. O importante foi a visão inicial, ou seja, nada. Vi tudo e não vi nada. Os sentidos me revelaram suas singularidades. (p. 41).

Nos dois contos a visão, tanto no sentido de perspectiva narrativa, quanto no sentido da ação de olhar são desencadeadores da trama e abrem-se para um universo daquilo que Cortázar denomina de significativos: Para o crítico e contista argentino “O elemento significativo reside no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que soa essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” de modo que um vulgar episódio doméstico, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana.

A narrativa visual de Giudice nos remete à comparação feita por Cortázar entre o conto e a fotografia. Os limites de ambas são a observação da realidade concreta. A objetividade do olhar exterior e imediato não permite acesso à consciência das personagens, no entanto, o seu modo de construção da narrativa atua como uma “explosão” para uma “realidade infinitamente mais vasta”, criando abertura em “direção a algo muito além do argumento visual ou literário”.

Os dois contos trazem como temas centrais a cegueira tanto involuntária quanto voluntária, os personagens ou fazem vistas grossas, isto é não querem ver o que não gostariam de ver, ou pela “cegueira”, enquanto metáfora de incomunicabilidade dos relacionamentos humanos, materializados no casamento como uma forma de prisão ou

cegueira, como modo de invisibilidade e alienação pela incapacidade de não ver ou se negar a ver o outro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Mínima moralia*. São Paulo, Ática. 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

GIUDICE, V. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q>. Acesso em 12 de maio de 2017.