

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

GISELE SILVA OLIVEIRA

AS RELAÇÕES ENTRE O AUTOBIOGRÁFICO E O FICCIONAL E A INCORPORAÇÃO
DE CONCEITOS FÍSICO-COSMOLÓGICOS NA TRAMA DO ROMANCE *OLHO DE*
GATO: duas propostas de análise e suas possibilidades de convergência

São Carlos - SP
2024

Gisele Silva Oliveira

As relações entre o autobiográfico e o ficcional e a incorporação de conceitos físico-cosmológicos na trama do romance *Olho de gato: duas propostas de análise e suas possibilidades de convergência*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos – PPGLit-UFSCar, para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura

Área de Concentração: Estudos de Literatura
Orientadora: Profa. Dra. Débora Morato Pinto

São Carlos - SP
2024

Oliveira, Gisele Silva

As relações entre o autobiográfico e o ficcional e a incorporação de conceitos físico-cosmológicos na trama do romance Olho de gato: duas propostas de análise e suas possibilidades de convergência / Gisele Silva Oliveira -- 2024.
124f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Débora Cristina Morato Pinto
Banca Examinadora: Débora Cristina Morato Pinto, Diana Junkes Bueno Martha, Maria Adriana Camargo Cappello
Bibliografia

1. Olho de Gato. 2. Autoficção. 3. Discurso físico-cosmológico e Literatura. I. Oliveira, Gisele Silva. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Gisele Silva Oliveira, realizada em 01/03/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Débora Cristina Morato Pinto (UFSCar)

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)

Profa. Dra. Maria Adriana Camargo Cappello (UFPR)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Este trabalho é dedicado a minha mãe, Vera,
que estando presente em todas as minhas
caminhadas torna meus passos mais leves.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de São Carlos e ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, pela oportunidade de aprendizado ao longo destes anos.

À minha orientadora, Débora, pela dedicação, paciência e compreensão durante o processo de orientação.

À minha mãe, por ser meu suporte e minha parceria de todas as horas.

Às minhas irmãs, Débora e Sarah, e ao meu irmão, Wellington, por todas as boas memórias que já partilhamos e pelas que ainda viremos a partilhar.

Ao meu namorado, Haile, pelo carinho e companheirismo.

Aos meus sobrinhos, Helloá e Fabian, por tornarem a minha vida mais alegre.

Aos meus tantos amigos e amigas, pela partilha de ideias, projetos e de bons momentos, especialmente ao meu amigo Danilo, pela leitura do texto inicial que deu origem a este trabalho.

A Deus e a toda a espiritualidade a quem dedico minha fé e minhas preces.

Enfim, a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram com minha caminhada.

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
(Fernando Pessoa)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor análises acerca do romance *Olho de gato*, de Margaret Atwood, a partir de duas principais vias interpretativas. A primeira tem como motivação as reflexões que a obra suscita em torno das relações entre o autobiográfico e o ficcional. Busca, assim, pensar essas relações, tomando como base a concepção bergsoniana de memória, a fim de examinar o papel da atividade mnemônica como elemento que as intermedeia. Procura, também, explorar as noções de romance autobiográfico, de Philippe Lejeune (2014), e de autoficção, de Serge Doubrovsky (1977), recorrendo, ainda, à perspectiva crítica de Evando Nascimento (2010, 2017) sobre essas noções, com a intenção de examinar um potencial dialógico entre elas e o romance objeto de estudo. Já o segundo viés interpretativo tem como finalidade investigar a incorporação de pressupostos de teorias físico-cosmológicas e sua possível ressignificação a serviço da literariedade da linguagem. Ao fim, este trabalho caminha no intuito de verificar e evidenciar possibilidades de correlações e convergências entre os dois percursos analíticos propostos.

Palavras-chave: *Olho de gato*; autoficção; romance autobiográfico; discurso físico-cosmológico

ABSTRACT

This work aims to propose analyzes of Margaret Atwood's novel *Cat's Eye*, based on two main interpretative approaches. The first purpose is the reflections that the work raises around the relationships between the autobiographical and the fictional. It thus seeks to think about these relationships, based on the Bergsonian conception of memory, in order to examine the role of mnemonic activity as an element that mediates them. It also seeks to explore the notions of autobiographical novel, by Philippe Lejeune (2014), and autofiction by Serge Doubrovsky (1977), also using the critical perspective of Evando Nascimento (2010/2017) on these notions, with the aim of verifying the potential dialogue between them and the novel object of study. The second interpretative bias aims to investigate the incorporation of assumptions from physical-cosmological theories and their possible resignification in the service of the literariness of language. In the end, this work aims to verify and highlight possibilities of correlations and convergences between the two proposed analytical paths.

Keywords: *Cat's eye*; autofiction; autobiographical novel; physical-cosmological discourse

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 O LIMIAR ENTRE O AUTOBIOGRÁFICO E O FICCIONAL.....	11
1.1 Apontamentos sobre os conceitos de romance autobiográfico e autoficção.....	12
1.2 A crítica à noção dos pactos e a compreensão da autoficção enquanto dispositivo ou categoria reflexiva.....	20
1.3 O romance como lar literário para lembranças da infância.....	24
1.4 Das ruínas do autobiográfico pode-se reconstituir um autor?.....	28
1.5 <i>Olho de gato</i> : um romance autobiográfico ou a representação da crise autobiográfica.....	43
1.6 A artista/escritora e a resignificação autoficcional em <i>Olho de gato</i>	48
CAPÍTULO 2 APROXIMAÇÕES ENTRE A RACIONALIDADE CIENTÍFICA E A INTUIÇÃO CRIATIVA LITERÁRIA: A PRESENÇA E METAFORIZAÇÃO DO DISCURSO FÍSICO-COSMOLÓGICO EM <i>OLHO DE GATO</i>.....	67
2.1 O diálogo com o conhecimento científico.....	67
2.2 Duração: a representação do tempo subjetivo e seu potencial na elaboração de metáforas alusivas a aspectos teóricos e conceituais do tempo físico relativístico.....	74
2.3 Percepções relativas: o observador, instrumentos óticos, focalização e polifonia.....	98
2.4 O diálogo com teorias da física como recursos para a construção da reflexividade autoficcional em <i>Olho de gato</i>	106
2.5 Dois pontos de origem e de chegada em comum: da referencialidade à linguagem ficcional literária.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Em *Olho de gato*, a narradora-protagonista, a pintora Elaine, vive uma intensa experiência mnemônica. De volta a Toronto — onde residiu durante parte de sua infância, adolescência e início da juventude — para uma exposição de sua obra artística, revive lembranças, algumas que inclusive por muito tempo permaneceram inacessíveis à sua consciência. Dentre essas, destaca-se o trauma da relação com amigas na infância, especialmente com Cordelia, que se torna uma espécie de fantasma mental para a protagonista, perseguindo-a a vida toda, em especial nesse retorno (ATWOOD, 2007).

As obras de pintura criadas por Elaine são permeadas por elementos simbólicos relacionados a essa experiência traumática, que a levou inclusive a um processo de amnésia, esquecimento relativo aos fatos dolorosos pelos quais passou. Em paralelo a isso, Atwood, que tal como sua personagem passou por momentos em que se sentia excluída e inadequada quando criança, afirma que escreveu esse romance com a intenção de dar um lar literário para as coisas esquecidas de sua infância. Esse procedimento de escritura empreendido pela autora, que sugestivamente se repete no procedimento artístico de sua personagem, suscitou-nos questões em torno da relação entre autobiografia e ficção.

Nathalie Cooke, biógrafa de Atwood, reconhece a relação entre anotações de memórias pessoais da escritora e cenas narradas em *Olho de gato*, chegando a classificar essa obra como autobiografia fictícia (COOKE, 1992, 1998). Hite (2018), por sua vez, considera que, entre todos os livros de Atwood, este seria o que mais evoca questionamentos em torno da relação entre o real e o literário, afirmando, ainda, que *Olho de gato* coloca em jogo as próprias noções de real e de verdade, numa trama em que a pintora poderia ser lida como escritora, e essa escritora, mais especificamente, como a autora do romance em questão.

Diversos estudos dedicaram-se a analisar a representação da arte e da artista em *Olho de gato*. Silveira e Maggio (2021) exploram essa temática, buscando as interfaces entre pintura e autobiografia no interior do enredo. Utilizam, também, o termo autobiografia fictícia, mas dessa vez para se referir não ao livro em si e sim à obra pictural de Elaine.

As análises que aqui propusemos visaram a acrescentar-se a essas e a outras contribuições a respeito das tensões que o romance estabelece entre o autobiográfico e o ficcional, considerando que tais tensões são instigadas tanto pelo romance propriamente dito (seu processo de escrita e recepção) quanto pelas provocações que a trama evoca a partir da experiência criativa artística de Elaine em sua relação com a memória.

A fim de examinarmos o papel da atividade mnemônica, como aspecto envolvido na criatividade artística e literária, partimos da compreensão de memória desenvolvida pelo filósofo Henri Bergson (1999). Recorremos, em seguida, a outras duas noções teóricas: o conceito de romance autobiográfico, de Phillipe Lejeune (2014), e a categoria de autoficção, criada por Serge Doubrovsky (1977). Posteriormente, buscamos construir um diálogo com a crítica que Evando Nascimento (2010, 2017) faz às propostas de classificação, baseadas na ideia de pactos, trazidas por Lejeune — entre as quais se encontra o romance autobiográfico — bem como com o questionamento que ele impõe à tentativa de consolidar a autoficção como uma nova categoria de gênero, sugerindo que um melhor caminho seria pensar o neologismo dubrovskyano enquanto dispositivo e categoria reflexiva.

Tivemos como um de nossos objetivos examinar o potencial teórico dessas concepções relativamente a uma obra como *Olho de gato*, avaliando se é possível ou não a submeter a classificações, seja de romance autobiográfico ou de autoficção como gênero, ou se é um melhor caminho pensá-la como uma narrativa a partir da qual se pode entrever o autoficcional apenas enquanto dispositivo e categoria reflexiva.

Outro aspecto muito presente em *Olho de gato* é a referência a conceitos e teorias da área da física e da cosmologia. Em especial, podemos destacar menções a teorias relativas ao tempo e a elementos abordados pelo campo da óptica. Partindo da suposição de que, além de citados de forma literal, esses conceitos e teorias poderiam ter sido ressignificados literariamente na trama, propusemos, no segundo capítulo, uma análise dos indícios que nos sugeriram essa possibilidade.

Alguns autores, como, por exemplo, Henriques (2010) e Kodó (2020) já se interessaram pela abordagem da representação temporal em *Olho de gato*. Nesses estudos percebe-se a importância desse elemento na narrativa e como sua dinâmica de desenvolvimento está intrinsecamente vinculada ao fluxo da memória da protagonista-narradora.

Assim, na intenção de analisar representação do tempo como experiência subjetiva e em relação com as citações que falam sobre o tempo físico presentes na narrativa, recorreremos à noção bergsoniana de duração e, novamente, à concepção de memória desse mesmo autor (BERGSON, 1999; 2006). A fim de refletirmos sobre metáforas concernentes a limitações de perspectiva, observador e sistemas de referência relativísticos, tomamos, ainda, como base teórica os conceitos de focalização, de Genette (1995), e de polifonia, de Bakhtin (2010).

Por fim, as duas últimas seções do segundo capítulo tiveram como função explorar uma possível convergência entre as vias de análise aqui propostas. Tendo o primeiro capítulo

nos levado a reconhecer a concepção de autoficcionalidade, enquanto dispositivo e categoria reflexiva, como a maneira mais conveniente para a reflexão acerca da relação entre o autobiográfico e o ficcional no romance abordado, buscamos pensar de que forma aspectos característicos desse dispositivo, como especularidade e fragmentação são potencializados pelo diálogo que se promove, na trama, entre condições e teorias físicas e a subjetividade.

Além disso, mais um ponto de convergência que procuramos estabelecer entre os dois percursos analíticos foi baseado na questão de que tanto as citações de teorias físicas quanto os trechos inspirados em anotações de memórias autobiográficas da autora foram transpostos de um contexto de origem em que predomina a linguagem referencial para outro em que há predomínio de uma linguagem ficcional-literária.

Enfim, concebemos a importância desse trabalho como estando relacionada à busca por investigar e analisar temáticas marcantes e bastante presentes em *Olho de gato*, uma obra que apresenta ampla fortuna crítica, mas com a qual ainda assim acreditamos ser possível contribuir, senão com a escolha de temas não investigados, mas ao menos a partir de novas perspectivas teóricas e da escolha por correlacionar dois aspectos que em um primeiro momento podem parecer desconexos, exigindo para negar ou não essa primeira impressão uma verificação um pouco mais atenta

CAPÍTULO 1| O LIMIAR ENTRE O AUTOBIOGRÁFICO E O FICCIONAL

Este capítulo inicial tem como proposta introdutória pensar as relações entre autobiografia e ficção no campo da escrita literária, especialmente no que se refere a narrativas que colocam em jogo a fronteira entre ambas. Nesse sentido, propõe-se uma revisitação a duas noções que se relacionam a formas de escrita que emanariam justamente do limiar entre o autobiográfico e o ficcional. São eles: o romance autobiográfico, de Philippe Lejeune (2014), e a autoficção, proposta por Serge Doubrovsky (1977).

Trazemos ainda em diálogo com esses dois autores a perspectiva crítica de Evando Nascimento (2010, 2017), escritor e teórico que questiona a noção dos pactos, da qual advêm as categorizações de Lejeune, bem como problematiza a concepção de autoficção enquanto gênero ou mecanismo de classificação, sugerindo considerá-la como um dispositivo que põe em xeque as autobiografias tradicionais.

A busca pela compreensão de tais construtos teóricos caminha na direção de estabelecer, a partir deles, uma reflexão acerca do modo como a memória referente a episódios de infância de Atwood relaciona-se com a narrativa de *Olho de gato* e, ainda, sobre

como o fazer artístico em sua correlação com o vivido é objeto de reflexão no interior da trama.

1. Apontamentos sobre os conceitos de romance autobiográfico e de autoficção

O termo romance autobiográfico foi utilizado por Philippe Lejeune em suas teorizações relacionadas ao que ele denomina pacto autobiográfico. Por sua vez, o termo autoficção advém de uma resposta formulada por Serge Doubrovsky, no romance *Fils*, para uma lacuna conceitual reconhecida pelo próprio Lejeune, quando este último se dedicou a categorizar obras como romances ou autobiografias, a partir do pacto de identificação autobiográfica ou fictícia proposto pelo autor ao leitor (LEJEUNE, 2014) (DOUBROVSKY, 1977).

Em vista desse propósito de categorização, Philippe Lejeune, em o *Pacto autobiográfico* (ensaio publicado pela primeira vez em 1973, na revista *Poétique* e, posteriormente, em 1975, em livro também intitulado *O Pacto Autobiográfico*), estabeleceu que o reconhecimento de uma autobiografia depende da “identidade de nome entre: autor (cujo nome está estampado na capa), narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2014, p. 28). Essa identificação onomástica é o que segundo ele constitui o chamado pacto autobiográfico, pacto este que pode ser reiterado por estratégias que assegurem um trabalho referencial do autor, tais como: o título (exemplos: “História da Minha Vida, Autobiografia, etc” (LEJEUNE, 2014, p. 31)); a presença de um compromisso firmado já no início da narrativa, de modo que o narrador deixe claro ser também o autor, mesmo sem a presença do nome no texto; ou ainda o fato de o narrador e (ou) personagem assumir o mesmo nome do autor no decorrer do texto (LEJEUNE, 2014).

Em contraposição a esse pacto autobiográfico, Philippe Lejeune descreve o pacto romanescos, que teria como premissa a prática da não identificação entre nome de autor e narrador e (ou) personagem, além do que ele define como “atestado de ficcionalidade”, ou seja, estar presente na capa ou na folha de rosto explicitamente a denominação romance (LEJEUNE, 2014).

Haveria, porém, narrativas autodeclaradas romances e sem a presença de homonímia do autor com narrador e/ou personagem, nas quais, entretanto, o leitor constataria motivos (semelhanças ou certo modo de narrar) para crer que haveria identificação entre a história do autor e a história narrada. Esses motivos, no entanto, iriam de encontro ao pacto de ficção assumido na enunciação, impedindo que obras com tais características pudessem ser

consideradas autobiografias, fator que leva Philippe Lejeune a categorizá-las como romances autobiográficos (LEJEUNE, 2014).

O conceito de romance autobiográfico é descrito pelo autor de um modo que denota bastante flexibilidade:

Esses textos estariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não a afirmar. Assim definido o romance autobiográfico comporta tanto narrativas em primeira pessoa (identidade entre autor, narrador e personagem), quanto narrativas impessoais (personagens designados em terceira pessoa). À diferença da autobiografia ele comporta graus. A semelhança suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer: aquele é o autor cuspidor e escarrador. (LEJEUNE, 2014, p. 29)

Para além dessa abrangência conceitual, chama a atenção o fato de Lejeune (2014) trazer o termo entre aspas, demarcando-o como um neologismo que, se não necessariamente designa um novo tipo de narrativa, abre espaço para discussões acerca dessas escritas que colocam em jogo uma delimitação rígida entre o que seja o fazer autobiográfico e o fazer ficcional.

Alberca (2007) considera problemática essa imprecisão e ampla abrangência do conceito de romance autobiográfico, uma vez que o fato de ser possível encontrar romances autobiográficos em diferentes vozes narrativas e em diferentes combinações onomásticas (com nome exposto ou não) faz com que não seja possível elaborar uma definição com base em um critério estritamente formal, sendo necessário que se considere o conteúdo da narrativa, bem como que se conheça a biografia do autor, a fim de que se possa rastrear possíveis aspectos, pistas ou sugestões autobiográficas no romance.

Ainda sobre essa zona de instabilidade nas delimitações entre autobiografia e ficção, Lejeune (2014) comenta sobre o lugar comum de que o romance seria mais verdadeiro que a autobiografia, lembrando autores como Gide e Mauriac, que, ao reforçarem essa concepção de que a ficção é que nos aproxima da verdade ou de que só o romance não mente, estariam, a partir disso, estabelecendo o “espaço autobiográfico” no qual seus textos romanescos deveriam ser lidos, isto é, como romances autobiográficos.

O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico de pacto fantasmático. (LEJEUNE, 2014, p. 50)

As concepções formuladas por Lejeune em 1975 são revisitadas pelo autor em 1985, com *O pacto autobiográfico (bis)* e posteriormente, em 2001, com *O pacto autobiográfico: 25 anos depois*. Em ambas as revisitações o autor estabelece um diálogo com a recepção de sua teoria, tanto com aqueles que tomaram suas definições como base para novos estudos como com os questionamentos aos quais seus pressupostos foram submetidos. Segundo Noronha (2007), esses textos posteriores demonstram que um dos aspectos mais criticados da publicação de 1975, o dogmatismo de seu caráter normativo, tem como justificativa o propósito político de consolidar, por meio da teoria, a autobiografia, gênero até então desprezado pelo cânone.

Se o vocabulário e as definições conceituais formuladas, iniciando pelo próprio uso da palavra pacto, foram objeto de questionamentos do autor nessas revisitações, há também de sua parte o reconhecimento de que a repercussão que alcançaram indica que corresponderam a uma necessidade da época. O conceito de romance autobiográfico é revisitado na publicação de 1985, em que Lejeune confronta sua proposição anterior, que afirmava não haver diferença intratextual entre a autobiografia e o romance autobiográfico, residindo a diferença apenas na questão do nome próprio e do contrato. O questionamento do autor baseia-se no reconhecimento da importância de três aspectos: “o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando uma vida); as técnicas narrativas (em especial o jogo de vozes e a focalização) e o estilo”. (LEJEUNE, 2014, p. 70). Segundo ele, esses aspectos subestimados anteriormente, se não constituem sozinhos um elemento diferencial, atuam conjuntamente nessa distinção. Acerca dos dois últimos aspectos, Lejeune dedica-se a elaborar uma explanação para os leitores:

O leitor não percebe do mesmo modo um texto que começa focalizando a experiência de um personagem (por exemplo, “O céu afastou-se de mim pelo menos dez metros. Continuava sentada, não me apressei. O choque deve ter quebrado as pedras, com as mãos tateava o entulho.”) e um texto que desde o início reconhece a voz do narrador (“Nasci no extremo fim do século XIX, o oitavo filho homem. Morávamos no subúrbio, em Saint-Maur-des-Fosses”). O emprego da primeira técnica é mais frequente em romances ou reportagens, o da segunda na autobiografia. Trata-se obviamente de dominantes, já que esses usos mudam e a narrativa autobiográfica stricto sensu tende a absorver progressivamente as técnicas experimentadas na ficção. Isso também é verdadeiro quanto ao estilo. Chamo estilo, por falta de melhor termo, tudo o que turva a transparência da linguagem escrita, distanciando-a do “grau zero” e do verossímil e deixando visível o trabalho com as palavras. (LEJEUNE, 2014, p. 70-71)

Como visto, Lejeune (2014) elaborou um conceito – ainda que segundo ele próprio marcado por certa imprecisão e ampla abrangência – para se referir a essas obras, em que apesar de não haver homonímia entre autor e narrador/personagem verificam-se aspectos

autobiográficos em graus variáveis. Porém, ao formular o quadro a partir do qual organizou diferentes possibilidades de combinações onomásticas, de pactos e suas respectivas categorias de obras, o autor deixou uma casa cega. Nessa casa, apesar de autor e narrador e/ou personagem compartilharem o mesmo nome, há o estabelecimento de um pacto romanesco a partir da indicação de “romance” que constaria na capa ou na folha de rosto do livro.

Figura 1 - Foto do quadro de categorização das obras a partir dos pactos, elaborado por Lejeune

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b indeterminado	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

FONTE- Lejeune (2014, p. 33)

Serge Doubrovsky apresenta uma possibilidade de preenchimento para essa casa cega. Em carta, por ele redigida após a leitura de O pacto autobiográfico, informou a Lejeune que iria interromper a escrita do romance que estava produzindo (Le Monstre), a fim de construir um texto que se adequasse à casa que constava como vazia no quadro de classificação criado a partir da concepção dos pactos. Essa decisão resulta na escrita de Fils em 1977, primeira publicação autoficcional de Doubrovsky, que será seguida por outras seis (NOGUEIRA, 2016).

A obra Fils corresponderá às características da casa cega, trazendo um protagonista homônimo ao autor e a indicação de romance na capa. Doubrovsky classificará essa narrativa com o então neologismo de autoficção, definindo esse conceito na quarta capa do livro.

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [sagesse] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo.

Encontros, fios/filiações [fils] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção (DOUBROVSKY, 1977, s/p'apud NOGUEIRA, 2016, p. 3).

Apesar de ser a partir de Fils que a palavra autoficção ganha repercussão, Doubrovsky relembra, anos mais tarde, que já a havia utilizado anteriormente, com a grafia de auto-ficção na primeira versão do romance, à época interrompido, *Le Monstre*, no qual a palavra aparece no interior da narrativa, na descrição de um sonho (DOUBROVSKY, 2010).

Embora tenhamos como foco, neste trabalho, pensar o procedimento autoficcional, a partir de Doubrovsky, é preciso lembrar que, contrariando a má recepção dos puristas, desde as décadas de 1980/1990 o conceito de autoficção – que vem a ser dicionarizado em francês e outros idiomas – torna-se alvo de diversas discussões acadêmicas. Para Doubrovsky (2010), a consolidação da autoficção como conceito profícuo à elaboração de reflexões no campo da literatura e até no de outros domínios artísticos (pintura, cinema, entre outros) é fator indicativo de que havia de fato um espaço lacunar, do qual o quadro teórico de Lejeune seria apenas um indício, pois como demonstra Noronha (2014) a prática da autoficção, ainda que não nomeada, já existia antes de Fils e antes mesmo dos estudos apresentados em *O pacto autobiográfico*.

O neologismo doubrovskyano veio ocupar essa lacuna, nem tanto para estabelecer consenso, mas principalmente para fomentar uma rica gama de perspectivas por vezes divergentes, advindas de autores, como: Vincent Collona, Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, entre outros (NORONHA, 2014). Não é nossa intenção explorar essas outras perspectivas, uma vez que neste trabalho temos como foco pensar o procedimento autoficcional a partir de Doubrovsky, em diálogo com a concepção proposta por Nascimento (2010;2017) de autoficção enquanto dispositivo e categoria reflexiva, a qual abordaremos mais adiante.

A despeito de Doubrovsky ter manifestado claramente o projeto de adequar sua obra à categorização proveniente das noções de pacto e de ter cumprido esse propósito –apresentando em Fils as características correspondentes à casa cega, ou seja, um texto que se autointitula romance, mas que apresenta a homonímia entre o autor e o narrador-personagem, sua adesão à teoria de Lejeune parece um pouco ambígua, uma vez que compreende que o fazer autoficcional transcende a questão dos pactos. Em seus textos teóricos predomina a análise daquilo que ele chama de “autofiction in the making” ou “autofiction en cours” (autoficção em curso), ou seja, a compreensão da escrita autoficcional enquanto um modo específico de procedimento escritural (DOUBROVSKY, 2010).

No que me diz respeito, e retornando um pouco ao início do que eu chamaria de bom grado de meu “self-romance” creio que é além ou aquém do problema dos “pactos” que se inscreve a autoficção: no funcionamento simbólico da própria escrita. Esse funcionamento que encarna em sua própria enunciação o tema mais profundo desta obra e de minha obra em geral. (DOUBROVSKY, 2010, p. 117)

Esse funcionamento, ao qual Doubrovsky (2010) se refere, assimila esteticamente em sua autoficção a questão do nome próprio. Para além de ser um indicativo da identificação autor-narrador-personagem, o nome próprio tem suas possibilidades simbólicas, sua visualidade, sua sonoridade, enfim, todo seu potencial poético explorado na construção da narrativa autoficcional doubrovskyana.

As letras do meu nome não são fornecidas em meu texto logo de início apenas com o intuito de insistir na questão da autoficção e provocar o leitor. Mais profundamente, essas letras debulhadas separadamente representam o não pertencimento do sujeito à sociedade em que vive e na qual seu nome é difícil de se pronunciar e memorizar. As letras despedaçadas ilustram também despedaçamento irremediável do referido sujeito literalmente in-coerente (despedaçamento, fragmento, lacuna, vazio, esquizo, cissiparidade, etc. estão presentes em todos os meus livros para caracterizar seu modo de ser). (DOUBROVSKY, 2010, p. 117)

Esse estilhamento do sujeito pós-moderno refletir-se-á na forma e na estrutura dos romances de Doubrovsky, não só nessa questão da representação do nome próprio, mas, conforme ele mesmo aponta, também no privilégio da divagação poética em detrimento de uma ordenação cronológica e linear dos fatos e ainda em todo seu modo de composição textual, no qual a exploração da visualidade gráfica e de recursos sonoros se farão presentes, resultando no que Nogueira (2016) caracteriza como uma transformação do si mesmo em espetáculo a partir da escrita.

Enquanto espetáculo, a autoficção será um sistemático exercício narcísico que vai se declinar em dois planos principais: pelo hibridismo de gêneros, que mescla ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise; e por um trabalho lúdico e engenhoso com a língua. Em continuidade (ou amálgama) com relação à própria obra crítico-teórica, Doubrovsky desenvolve o que denomina de “escritura consonântica”, “sintaxe do descontínuo” e “discurso quebrado” (DOUBROVSKY, 1963, 1966, 1980, 1988). Trata-se do uso de efeitos sonoros e singularidades gráficas, que se articulam em meio a assimetrias na distribuição das frases na página escrita, entre lacunas e vazios. Na dialética vazio-pleno, o leitor deve realizar os nexos entre os diversos níveis de registro de memória, e construir, junto com o autor, a imagem do protagonista. (NOGUEIRA, 2016, p. 6150)

A autoficção, como a propõe Doubrovsky (1980), corresponderia a uma forma de narrativa que se adequa à condição pós-moderna, em contraponto à autobiografia, que, segundo ele, não se demonstra mais um procedimento viável. Assim como o autorretrato clássico, a autobiografia clássica teria como princípio uma função de verdade, um compromisso referencial com a realidade em contraposição à ficção. Todavia, essa proposta, que se baseia em uma verdade advinda exclusivamente do autoconhecimento, teria sua credibilidade comprometida pela constatação de que o autoconhecimento não se construiria sem o reconhecimento do outro. Essa noção de autoconhecimento seria concebida como um circuito que se constitui a dois, circuito compreendido como necessário, mas impossível. No século XIX, porém, esse autoconhecimento a dois encontraria o espaço adequado para instaurar-se: a sessão psicanalítica. Desse modo, na pós-modernidade a autobiografia clássica teria perdido espaço para dois tipos de relatos intersubjetivos: aquele que parte da perspectiva do analista sobre o sujeito analisado, o relato de caso, forma específica de biografia; e outro que parte da própria experiência do sujeito analisado na sessão, narrativa análoga à autobiografia, que, no entanto, agora reconhece constituir-se a partir não de um autoconhecimento elaborado individualmente, mas um heteroconhecimento assimilado (DOUBROVSKY, 1980).

Assim, Doubrovsky (1980) assinala a existência do sistema: Autobiografia/Verdade/Psicanálise, no qual a psicanálise seria a instância reguladora e garantidora do bom funcionamento do sistema. Porém, Fils subverteria esse sistema uma vez incorporando a experiência psicanalítica ao próprio texto e transformando essa experiência de revelação da verdade em ficção. O autor compreende ficção do seguinte modo: “Por ficção deve-se entender uma história que, seja qual for o acúmulo de referências e sua exatidão, nunca tenha tido “lugar na realidade”, na qual o único lugar real é o discurso no qual ela se desenrola (DOUBROVSKY, 2010, p. 58).

A autocrítica de Doubrovsky (2010) sobre Fils ressalta ainda o caráter devorador de sua escrita autoficcional, propondo que esta é o meio pelo qual o autor/narrador consegue reabsorver em si a figura materna na qual ele próprio encontrava-se absorvido, devido a um complexo edipiano mal elaborado. Há na autoficção, segundo Doubrovsky, um aspecto curativo:

Ali é onde sem dúvida a autoficção se instala: imagem de si mesmo no espelho analítico, a biografia que põe em marcha o processo de cura é a ficção que se lerá pouco a pouco para o sujeito como a história de sua vida. É evidente que a verdade aqui não poderia ter a categoria de cópia autenticada. O sentido da vida não está em

nenhuma parte, não existe. Não se trata de descobrir, sim de inventar, não todos os detalhes, sim todos os rastros. Ele está por construir. Tal é a “construção” analítica: fingir, “dar forma”, ficção à qual o sujeito se incorpora. Sua verdade é submetida a um teste como um transplante numa cirurgia: aceitação ou rejeição. O implante fictício que a experiência analítica propõe ao sujeito como sua biografia verdadeira é verdadeiro quando funciona, isto é, se permite ao organismo viver (melhor). (DOUBROVSKY, 2010. p. 61-62)

Nascimento questiona a perspectiva de cura e de escrita autoficcional enquanto processo terapêutico:

Não acredito na literatura como terapia, pois esta supõe um teleologismo; partindo-se de uma enfermidade para buscar a cura. Mas creio, sim, que um escrito pode ser uma tábua de salvação, ainda que momentânea; escrever libera algumas das angústias do autor (embora também possa desenvolver outras), e essa liberação ajuda na travessia das dificuldades.

Ao dramatizar a vida como ficção, sobretudo com plena consciência disso, está-se ajudando a desdramatizar a existência real, ou no mínimo a dramatizá-la de outra forma, com novo enredo, via ficção; e isso gera um início de distanciamento, ao menos foi assim em meu caso particular (NASCIMENTO, 2017, p. 626)

Embora haja discordância entre os dois autores, há uma convergência no sentido de que a ficção possa ser uma das formas de o ser humano lidar e elaborar significados para os dramas de sua vida. Dizer que uma obra literária é de fato uma experiência terapêutica ou que teria o poder de curar é uma afirmação difícil de se fazer, mesmo porque isso demandaria a adoção de métodos e de checagens, tal como ocorre nas terapias convencionais. O que podemos fazer é pensar a escrita autoficcional como experiência análoga em alguns aspectos, mas não necessariamente equivalente à sessão psicanalítica. Doubrovsky (2010) explora os sonhos, especialmente os sonhos típicos e, conseqüentemente, os mitos como elementos-chave nesse procedimento que se propõe a estabelecer a aproximação com a verdade a partir do ficcional. Nesse contexto, em que o sonho do autor/narrador concretiza seu caráter epifânico no diálogo com os sonhos-tipos e com os mitos, a intertextualidade desempenha papel fundamental numa dinâmica de fios que, segundo o autor, por mais que se tente desvendar mesclam-se em seu texto.

No presente trabalho, a noção de autoficção será utilizada para o diálogo com a obra objeto de estudo, *Olho de gato*, considerando especialmente a questão da escrita autoficcional enquanto procedimento, ainda que desvinculado da questão do pacto advindo da homonímia autor-narrador-personagem, uma vez que o romance de Atwood não apresenta essa característica. Nesse sentido algumas das críticas que Evando Nascimento (2010; 2017) faz à noção dos pactos e à compreensão da autoficção enquanto gênero ou modo de classificação nos parecem pertinentes à nossa proposta.

1.2 A crítica à noção dos pactos e a autoficção enquanto dispositivo ou categoria reflexiva

Evando Nascimento (2010;2017) justifica sua não adesão à elaboração lejeuneana dos pactos, pela necessidade que segundo ele um pacto teria de ser firmado por dois sujeitos, no caso autor e leitor. Tal necessidade é reconhecida pelo próprio Lejeune, porém Nascimento questiona a crença no fato de que o leitor irá aderir a determinado pacto apenas porque lhe foi proposto pelo autor, reforçando que o modo adotado para se ler um texto não é tão previsível, como a teoria lejeuneana pretende levar a crer, podendo inclusive seguir por um percurso contrário ao que foi proposto pela figura autoral. Falando especificamente sobre a escrita autoficcional, haveria fatores que reforçam ainda mais essa imprevisibilidade:

Em relação à autoficção, isso é simplesmente imprevisível; exceto nos casos de homonímia autor-narrador-personagem, nada garante que o leitor vá necessariamente perceber que se trata de autoficção. Por exemplo, no caso do premiadíssimo e muito citado *O filho eterno*, de Tezza (2010), o fato de a maior parte das vezes o narrador recorrer à terceira pessoa gera uma complicação para se identificar de imediato e obrigatoriamente as instâncias da vida empírica e a da vida ficcional (NASCIMENTO, 2017, p. 618)

O papel do leitor, seja ele um crítico especializado ou leitor comum, detém, portanto, na perspectiva evandiana um aspecto fundamental na construção do sentido autoficcional constituindo assim uma das diferenciações que se estabelece entre ele e o sentido autobiográfico, uma vez que os critérios de reconhecimento do estatuto deste último estariam muito mais vinculados à figura do autor ou da crítica especializada.

Evando Nascimento não é apenas um estudioso que se propôs a escrever textos teóricos sobre o conceito de autoficção, mas também um autor literário, cujo fazer artístico se estende, inclusive, no campo das artes visuais. Na esteira desse seu ecletismo, a contestação à rigidez dos gêneros (de modo geral e não só da autoficção enquanto gênero) é algo que se reflete na sua produção literária.

À parte seus ensaios teórico-críticos, que resultaram em diversas coletâneas e publicações, Evando Nascimento escreveu três livros de ficção: *Retrato desnatural*: (diários – 2004 a 2007), de 2008, *Cantos do mundo*, de 2010, e *Cantos profanos*, de 2014. Está em vias de publicar um quarto livro (*A Desordem das inscrições*), e trabalha no seu primeiro romance. Os três primeiros trabalhos de Nascimento reúnem textos literários de gênero híbrido: não só na intersecção da ficção com a teoria, mas no cruzamento do diário íntimo com o conto, com a poesia, com a crônica, com a carta, com o ensaio, com o aforismo etc. (SOARES, 2019, p. 13)

Ainda que Nascimento os explore em diferentes vertentes para além do que outros escritores talvez o façam, a problematização da rigidez dos gêneros e a interdiscursividade são aspectos presentes não só na obra desse autor, mas centrais em qualquer escrita autoficcional, uma vez que esta se constrói a partir da aproximação e, ao mesmo tempo, da desestabilização dos discursos autobiográficos e ficcionais. Essa proposta problematizadora e interdiscursiva é característica das escritas pós-modernas:

Do mesmo modo, a ideia de livro como objeto é contestada na "intermídia" formalmente híbrida (Caramello 1983, 4), e, naturalmente, hoje em dia as categorias de gênero estão sendo desafiadas com frequência. A ficção se assemelha à biografia (Kepler, de Banville), à autobiografia (Running in the Family [Acontece na Família], de Ondaatje), à história (Shame [Vergonha], de Rushdie) (HUTCHEON, 1991, p. 85)

Na perspectiva evandiana, a desestabilização que o autoficcional provoca não tem como premissa a pretensão de dar origem a um novo gênero. O autor declaradamente afirma valer-se da autoficção em toda sua produção literária, “porém interpretando-a não como um novo gênero, mas sim como um dispositivo ou categoria reflexiva” (NASCIMENTO, 2017, p. 611). Ademais, conquanto use a maior parte do tempo o termo autoficção, Nascimento recomenda que consideremos este uso como equivalente à alterficção, que mais lhe agrada, pois, recorrendo a Doubrovsky, afirma acreditar que o eu não é nada além que uma ficção de um outro (NASCIMENTO, 2010).

Alterficção é uma autêntica “ficção do interlúdio” (para citar Pessoa), lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede. Será preciso, num outro momento, pensar juntos a heteronímia pessoana e a auto/ alterficção, com e além de Serge Doubrovsky. Se neste texto recorrer a maior parte do tempo à autoficção, deixo desde logo claro que esse operador textual se encontra de ponta a ponta modulado pela alterficção. Alterficção: ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim. (NASCIMENTO, 2010, p. 62)

Soares (2020) discorre sobre a autoficção demonstrando que, enquanto neologismo trazido por Doubrovsky, ela teve como função a quebra com o ao menos suposto compromisso autobiográfico de representação da realidade, ou da verdade. Posteriormente, o autor descreve o dispositivo autoficcional como meio utilizado para trazer instabilidade às noções cristalizadas acerca das escritas de si, caracterizando-o como um mecanismo que, atuando nos textos, teria o poder de colocar em jogo as certezas acerca das possibilidades de representação exatas do autor como “eu” narrativo.

A metalinguagem presente em *Fils* também é um aspecto importante identificado nos estudos que se propuseram a analisar a produção literária de Evando Nascimento, reforçando assim o caráter autorreflexivo do dispositivo autoficcional (LOPES, et al, 2022). Sendo mais uma característica que o aproxima da poética pós-modernista, a metalinguagem, segundo Hutcheon (1991), seria um recurso para colocar sob questionamento as influências e discursos diversos dos quais a obra pós-moderna se apropria.

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana. (HUTCHEON, 1991, p. 76)

O caráter autorreflexivo da autoficcionalidade acerca de sua relação com o real é o que a distinguiria de um procedimento ficcional convencional e que vai de encontro a uma das críticas que se costuma fazer ao potencial de contribuição da noção de autoficção aos estudos literários. Tal crítica estaria fundamentada no argumento de que mesmo como dispositivo ou categoria reflexiva o potencial desse neologismo talvez seja baixo, uma vez que, se não há ficção destituída de relação com o real, bastaria a análise de qualquer texto ficcional para pensar essa relação. Todavia, Nascimento nos chama a atenção para o fato de que:

[...] a diferença é que a autoficção não apenas se relaciona com o real, mas o faz de modo explícito, nomeando frequentemente seu autor dentro do livro, e não apenas na capa, na orelha, na folha de rosto ou na ficha catalográfica. Nomeia-o e o traz para o presente narrativo, fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como “pura”, nem a ficção tampouco será mais “pura”. É esse hibridismo da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico (NASCIMENTO, 2017, p. 616).

O autor cita o uso do nome próprio, mas não só ele, como estratégia para um texto que se proponha a explicitar e refletir sobre as relações entre o ficcional e o real. Também as similaridades entre história vivida e a enunciação narrativa, entre a verdade e a literatura, enfim todas essas tensões, não ficam subentendidas, pelo contrário fazem-se notar de diversas formas pelo dispositivo autoficcional. São elas responsáveis por instaurar, ou ao menos colocar em evidência a já existente instabilidade entre os limites que separam o discurso autobiográfico e o ficcional (NASCIMENTO, 2010, 2017).

Além de tudo, a coincidência onomástica também pode vir representada de outra forma que não a mais esperada: autor-narrador-protagonista. É o que ocorre, por exemplo, em *O filho eterno*, que além de ser escrito em terceira pessoa não tem o nome do protagonista revelado, mas a insinuação autoficcional ocorre pela homonímia entre o título das obras que o protagonista escreve e livros já publicadas do autor, Cristóvão Tezza. (NASCIMENTO, 2010).

Nascimento apregoa essa necessidade de não se prender apenas à homonímia convencional, mas para além disso, preconiza ser imperioso que não se tente consolidar a autoficção como um conceito rígido, o que restringiria sua potência reflexiva:

O vínculo com o gênero canônico da autobiografia e do chamado romance autobiográfico é decisivo para o estabelecimento disso que é, como dispositivo, também uma categoria de reflexão. A diferença terminológica consiste em que um conceito, na tradição metafísica ocidental, deve ser unívoco e homogêneo, enquanto uma categoria de reflexão, por constituir um dispositivo, serve de instrumento para se pensarem determinados problemas, sem jamais atingir uma conceituação definitiva.

Uma categoria reflexiva descreve um processo inacabado em seus vários estágios (no caso, as mutações da autoficção, ao longo do tempo e nos diversos espaços); já um conceito tenta se fixar num estado permanente, por exemplo, a configuração estável de um gênero (a dita autobiografia tradicional) (NASCIMENTO, 2017, p. 614)

Acreditamos que o caráter aberto e problematizador que a proposta de considerar autoficção como dispositivo e categoria reflexiva traz vai ao encontro da concepção dubrovskyana, quando este reconhece que o aspecto procedimental da autoficção sobrepõe-se à questão dos pactos. Isso porque, diferente do que ocorreria ao pensarmos a autoficção, a partir da noção de gênero ou de uma classificação rígida, considerá-la enquanto dispositivo, categoria reflexiva, ou procedimento nos permite buscar compreendê-la tomando como base as obras literárias em que nossa experiência de leitura a identifica.

O interesse da auto ou da alterficção é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles. Ela participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da letra. Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade. (NASCIMENTO, 2010, p. 65)

Levando em conta a discussão teórica até aqui empreendida procuraremos pensar no modo como aspectos autobiográficos encontram-se mobilizados em *Olho de gato*, buscando: primeiro identificar as possíveis coincidências entre protagonista e autora para, em seguida,

adentrarmos nas discussões acerca de como se estabelecem as relações entre biográfico e ficcional nessa trama. Posteriormente, analisaremos a viabilidade de atribuímos a classificação de romance autobiográfico a essa obra e por fim refletiremos sobre a potencialidade de submetê-lo a uma leitura que tenha como chave a noção de autoficcionalidade.

1.3 O romance como lar literário para lembranças da infância

al em *Olho de gato* tem como motivação o fato de que o enredo desse romance, conforme admite a própria autora, tem fortes relações com memórias de sua infância e, além disso, as lembranças autobiográficas também são um tema importante na experiência da protagonista Elaine como pintora.

Dedicar-nos-emos a pensar a relação com o autobiográfico em *Olho de gato*, sob essas duas perspectivas. Porém, neste primeiro momento, nosso foco foi buscar identificar trechos do romance que possivelmente teriam relação com fragmentos da biografia da autora, para que possamos nas próximas seções, em discussão com outros autores, analisarmos: em que medida a incorporação desses fragmentos traria ou não um caráter autobiográfico à obra e, posteriormente, refletirmos se as noções de romance autobiográfico ou autoficção são noções propícias ao diálogo com as interpretações obtidas em nossas análises.

A biógrafa Nathalie Cooke teve acesso ao acervo de Margaret Atwood alocado na Universidade de Toronto, onde encontrou notas, esboços, segundo ela, claramente autobiográficos, que teriam servido como base para alguns dos capítulos de *Olho de gato*:

Ela já havia esboçado os detalhes em 1964 e 1965, ano em que passou na Universidade da Colúmbia Britânica. Ela voltou a esse material em meados da década de 1980, quando experimentou manter um diário. Entre os arquivos de Atwood na Universidade de Toronto há uma caixa contendo uma variedade de peças curtas que formam a base de alguns dos capítulos do romance. É difícil discernir a relação exata entre esses esboços isolados e claramente autobiográficos e o próprio romance *Cat's Eye*. (COOKE, 1998, p. 89-90, **tradução** nossa)¹

Elencaremos, então, algumas das semelhanças entre Atwood e sua personagem, especialmente aquelas relativas às experiências de infância, para que mais adiante possamos

¹ She had already sketched out the details in 1964 and 1965, the year she spent at the University of British Columbia. She returned to this material in the mid-1980s when she experimented with keeping a journal. Among the Atwood Papers at the University of Toronto is a box containing an assortment of short pieces that form the basis of some of the novel's chapters. It is difficult to discern the exact relationship between these isolated and clearly autobiographical sketches and *Cat's Eye* itself. (COOKE, 1998, p. 89-90)

examinar se essas semelhanças atuam como um possível elemento de instabilidade na fronteira entre biografia e ficção e se assim nos permitem ou não dialogar com as concepções de romance autobiográfico e de autoficção.

Um dos aspectos centrais da trama de *Olho de gato* são as dificuldades de socialização enfrentadas pela protagonista Elaine. Margaret Atwood teria enfrentado desafios parecidos, conforme consta em sua biografia (COOKE, 1998). Quando criança, a autora teve que lidar com julgamentos por pertencer a uma família com valores diferentes da maioria ao seu redor. Em razão disso, era vista como inadequada, não só pelas meninas de sua idade, mas também pelos familiares adultos dessas crianças, situação que se assemelha à vivida por sua protagonista (COOKE, 1998).

No romance, a amiga Carol demarca bem a diferença de Elaine, ainda que não em um tom de julgamento, mas colocando-a como exótica, alguém que não pertence à civilização:

Carol conta a todo mundo na escola que nossa família dorme no chão. Ela dá a impressão de que fazemos isto de propósito, porque somos de fora da cidade; que se trata de uma crença nossa. Ela fica desapontada, quando nossas camas chegam do depósito, com quatro pernas e colchões, como as de todo mundo. Ela espalha que não sei que igreja eu frequento, e que comemos numa mesa de jogo. Ela não diz isto com desprezo, mas como se fosse algo exótico. Sou, afinal, seu par na fila, e ela quer que eu seja admirada. Mais precisamente: ela quer ser admirada, por revelar tais maravilhas. É como se ela estivesse relatando os hábitos de uma tribo primitiva: verdadeiros, mas inacreditáveis. (ATWOOD, 2007, p. 61)

Já a personagem da Sra. Smeath não poupa julgamentos e, inclusive, coloca o fato de Elaine pertencer a uma família diferente, principalmente por não ser religiosa, como motivo para justificar o bullying que a personagem sofre:

— Ela é exatamente igual a uma pagã — diz tia Mildred. Como foi missionária na China, ela é uma autoridade. — Nada do que você fez até agora fez a menor diferença.
[...]
— Eles até aprendem as coisas — diz tia Mildred. — Depois de cansar de ensinar. Mas é tudo superficial, não penetra. Assim que você vira as costas, eles voltam a ser exatamente como antes.
— O que você esperava, com aquela família? — diz a sra. Smeath. Ela não diz o que tem de errado com a minha família.
— As outras crianças percebem isso. Elas sabem.
— Você não acha que elas estão sendo duras demais com ela? — diz tia Mildred. A voz dela está satisfeita. Ela quer saber quão duras.
— É castigo de Deus — diz a sra. Smeath. — É bem feito para ela (ATWOOD, 2007, p. 189)

Ambas (autora e narradora) são filhas de um pai entomologista e de uma mãe que não se enquadrava nos padrões esperados para uma mulher da época (COOKE, 1998) (ATWOOD, 2007). Há um episódio na trama em que Elaine, até mesmo, diz que sua mãe não teria credibilidade se fosse reclamar com as mães de suas amigas pelas maldades que elas lhe faziam. Isso porque seu modo de ser e de se vestir, tão diferentes, não seriam vistos com respeito.

Talvez ela conte para as mães delas. Isto seria a pior coisa a fazer. Nem consigo imaginar. Minha mãe não é igual às outras mães, ela não combina com o conceito delas. Ela não habita a casa do modo como as outras mães habitam; ela é aérea e difícil de prender. As outras não vão patinar no rink do bairro, nem passeiam sozinhas pelo desfiladeiro. Elas me parecem adultas de um modo que minha mãe não é. Penso na mãe de Carol com seu twin set, seu sorriso cético, na de Cordelia com seus óculos pendurados numa corrente e seu ar vago, na de Grace com seus grampos e seu avental. Minha mãe vai aparecer na porta da casa delas, usando calças compridas, carregando um buquê de ervas daninhas, incongruente. Elas não vão acreditar nela (ATWOOD, 2007, p. 168).

Outro fato compartilhado é que as duas passaram pela experiência de viver grande parte da infância em acampamentos nas florestas, devido às pesquisas paternas sobre insetos. Têm ainda em comum a figura de um irmão mais velho com quem aprendem e compartilham brincadeiras nesses acampamentos. Esse período que passam afastadas da cidade seria mais um dos motivos para a posterior dificuldade de convivência que enfrentam, quando passam a residir em Toronto.

Eventos específicos da vida de Atwood também são lembrados por Nathalie Cooke (1998) como similares a cenas narradas no romance

Um jantar de férias - na verdade baseado em várias dessas reuniões, presididas por seu pai professor, em sua própria casa em Toronto - é a base de uma cena em *Cat's Eye*. É um jantar de Natal, durante o qual ocorre uma discussão sobre o ritual cultural de comer peru entre o pai da jovem Elaine (a protagonista) e seu convidado, um estudante estrangeiro da Índia chamado Bannerji. Elaine sente uma afinidade com o gentil Sr. Bannerji; ela sente sua infelicidade e seu deslocamento, que espelham ela própria. (COOKE, 1998, p. 89-90, **tradução nossa**)²

Além disso, pessoas que fizeram parte da infância da autora são relacionadas por sua biógrafa com personagens do romance:

² A holiday dinner- actually based on several such gatherings at her own home in Toronto over which her professor father presided - is the basis of a scene in *Cat's Eye*. It is a Christmas dinner during which a discussion about the cultural ritual of turkey eating takes place between the father of young Elaine (the protagonist) and his guest, a foreign student from India by the name of Bannerji. Elaine feels a kinship with the gentle Mr. Bannerji; she senses his unhappiness and his displacement, which mirror her own. . (COOKE, 1998, p. 89-90)

Foi em Whitney que Atwood foi ensinada por Miss Macleod a quem ela identificou como a “boa professora” em *Olho de Gato*. Um terror sagrado, uma escocesa muito excêntrica. (COOKE, 1998, p. 27-28, **tradução** nossa)³

Carl Atwood era um darwinista por formação. Ele ensinava seus filhos a pensar e a questionar. Acreditava que as crianças não deveriam ser batizadas; essa escolha deveria ser da própria pessoa na idade adulta. A discussão entre pai e filha sobre o tema da fé e religião institucional é encenada em detalhes tanto em *Surfacing* quanto em *Cat's Eye* (quando Elaine decide ir à igreja com Grace Smeath e sua família). Foi durante seu tempo em Leaside que Atwood começou a frequentar a Igreja Unitária por curiosidade. Sua amiga Sandra Sanders e sua família eram membros da congregação de lá. (COOKE, 1998, p. 31, **tradução** nossa)⁴

Porém, dentre todos os aspectos convergentes, o que de fato parece mais marcante é a partilha da experiência de inadaptção. Margaret Atwood, segundo narra Nathalie Cooke (1998), assim como sua personagem Elaine, passou por um momento extremamente sombrio na infância. Não se abordam muito detalhadamente os motivos dessa dificuldade enfrentada por Atwood entre 10 e 11 anos. Comenta-se acerca do seu baixo desempenho escolar nesse período, sobre uma terrível professora, sobre o fato de desejar ter uma família e principalmente uma mãe que não fosse tão diferente das outras. Enfim, conquanto não sejam expostos claramente eventos de bullying, como os ocorridos em *Olho de gato*, a sensação de inadequação e de não aceitação permeia os relatos dessa época, que talvez seja justamente narrada de forma menos minuciosa na biografia, devido à dificuldade de Atwood em lidar com as lembranças desse período.

Apesar dessas similaridades entre autora e personagem, poderíamos também facilmente elencar diferenças entre elas. Embora ambas exerçam atividades artísticas, uma se dedica à literatura e outra à pintura. Atwood tem uma única filha, enquanto Elaine na trama tem duas. Na vida real quem exerce a profissão de físico é um sobrinho da autora, já no livro essa profissão é atribuída ao irmão da personagem. Ademais, Elaine tem apenas um irmão mais velho, enquanto Atwood tem, além de Haroldo, o primogênito da família, uma irmã mais nova, Ruth. Talvez a razão pela qual a autora não tenha achado necessário criar uma irmã para Elaine possa ser explicada pelo fato de que sua diferença de idade com Haroldo é de apenas dois anos, já Ruth é doze anos mais nova. Então, o irmão foi com quem, de fato, ela

³ It was at Whitney that Atwood was taught by Miss Macleod, whom she identified as "the good teacher in Cat's Eye. A holy terror; very eccentric Scotswoman. (COOKE, 1998, p. 27-28)

⁴ . Carl Atwood was a Darwinist by training. He encouraged his children to think and to question. He believed that children shouldn't be baptised; that choice should be a person's to make herself in adulthood.³⁵ The discussion between parent and daughter on the subject of faith and institutional religion is enacted in detail in both *Surfacing* and *Cat's Eye* (when Elaine decides to go to church with Grace Smeath and her family). It was during her time at Leaside that Atwood started to attend the Unitarian Church out of curiosity. Her friend Sandra - Sanders and her family were members of the congregation there. (COOKE, 1998, p. 31)

compartilhou os eventos da infância que encontram eco no romance, como as vivências nos acampamentos nas florestas.

Sendo, entretanto, essa ou outra razão para a ausência de uma irmã de Elaine, detalhes como esse nos instigam a perceber que os fragmentos da memória da autora ao serem incorporados na trama de uma personagem fictícia estão assim articulados dentro da especificidade dos acontecimentos do enredo, estabelecem relações de sentido com esses acontecimentos, perdendo, por outro lado, possibilidades de interpretação que teriam se fossem encadeados a outros momentos de sua vivência autobiográfica, que não estão presentes no romance.

Como a protagonista não tem irmã, por exemplo, sua perspectiva acerca da relação entre mulheres gira em torno da experiência que tem com a mãe, com as amigas, com as filhas, com outras profissionais e até em grupos feministas. Mas, tivesse Elaine uma irmã, tal qual Atwood, o ponto de vista a partir do qual pensaria as relações femininas abarcaria também essa experiência de modo inter-relacionado com as demais.

Tais inquietações levam-nos então a questionamentos em torno desse jogo que incorpora e dilui lembranças biográficas em meio à trama ficcional. Seriam essas lembranças incorporadas, lidas do mesmo modo que as leríamos se estivessem dentro de uma autobiografia? O exemplo que abordamos no parágrafo anterior nos suscita dúvidas quanto a isso. Assim, na sessão seguinte procuraremos avançar um pouco mais na análise das relações entre o biográfico e o ficcional no romance atwoodiano, considerando aspectos relativos às dinâmicas da memória como elemento fundamental desses processos relacionais.

1.4 Das ruínas do autobiográfico pode-se reconstituir um autor?

A fragmentação e realocação de elementos autobiográficos em um romance indica sobrevivência ou dissipação da autobiografia?

A fim de nos aprofundarmos nessa indagação procuramos pensar as relações entre biografia e ficção no contexto de *Olho de gato*, considerando um elemento cuja presença é significativa na escrita atwoodiana, e que também se encontra representado como um aspecto importante no processo de criação artística de Elaine na trama: a memória, em especial a memória traumática.

A relação entre real e ficção é objeto de discussão em cartas trocadas entre Atwood e seu amigo Charles Patcher, nas quais debatem especialmente acerca da conexão entre o sofrimento e o fazer artístico. Atwood discorda da perspectiva que considera o artista um ser

que sofre mais que os outros. Apesar de não desconsiderar a relação entre sofrimento e processos de criação artística, a autora propõe que, como qualquer pessoa, os artistas também sofrem, porém teriam ao seu dispor um mecanismo especial para elaborar suas neuroses: a possibilidade externalizá-las e ressignificá-las a partir da arte (COOKE, 1998)

Considerando o período sombrio que tanto a autora quanto a personagem passaram na infância, a produção artística de Elaine no contexto da trama parece cumprir o propósito de elaboração de neuroses e memórias traumáticas, assim como o romance, possivelmente, cumpriria esse papel para Atwood. Inicialmente, Elaine pinta objetos que estão diante de si naquele momento. Não obstante, há um ponto de ruptura, em que ela começa a pintar elementos que, a priori, parecem ser inventados, mas que posteriormente reconhecemos como estando relacionados a lembranças que lhe haviam sido afetadas pela amnésia

Até agora sempre pinte coisas que estavam ali à minha frente. Agora começo a pintar coisas que não estão. [...] Sei que essas coisas devem ser lembranças, mas não têm a qualidade de lembranças. Não são esfumaçadas nas extremidades, são claras e nítidas. Elas chegam isoladas de qualquer contexto: estão simplesmente ali isoladas, como um objeto avistado na rua (ATWOOD, 2007, p. 346).

Por meio de sua personagem, Atwood nos provoca a refletir sobre as diferentes maneiras pelas quais uma pessoa e, de modo mais específico, uma artista, pode estabelecer relações com seu passado no ato de rememoração. Essa reflexão é provocada, antes de tudo, pela constatação de Elaine do contraste entre uma fase, em que pintava objetos presentes no momento atual, para outra, em que passará a pintar coisas ausentes. Tal constatação nos remete ao pensamento filosófico bergsoniano desenvolvido em *Matéria e memória*, especialmente, quando o autor procura diferenciar os conceitos de “percepção pura” e “lembrança pura”:

Na percepção pura, com efeito, o objeto percebido é um objeto presente, um corpo que modifica o nosso. A imagem dele portanto é atualmente dada, e a partir daí os fatos nos permitem indiferentemente dizer (com o risco de nos entendermos muito desigualmente com nós mesmos) que as modificações cerebrais esboçam as reações nascentes de nosso corpo ou que elas criam a duplicata consciente da imagem presente. Mas com a memória é bem diferente, pois a lembrança é a representação de um objeto ausente (BERGSON, 1999, p. 275).

O autor critica a noção de que percepção e lembrança seriam diferentes apenas em termos de intensidade, afirmando a existência de uma diferença de natureza entre ambas. Nesse sentido, aponta como um erro compreender a lembrança como uma percepção, que, ao reconhecermos enfraquecida, remeteríamos ao passado. Isso porque a evocação de

recordações consistiria num processo inverso à ideia de um trajeto que leva o presente ao passado:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo (BERGSON, 1999, p. 280).

A fala de Elaine, ao descrever os objetos vindos de sua memória, parece em primeiro momento reafirmar, mas, ao mesmo tempo, contradizer o que estabelece Bergson no trecho acima citado. Reafirma, porque reconhece nos objetos rememorados a nitidez de algo avistado na rua, conferindo a eles atualidade. Porém, aparentemente, contradiz, ao enxergar nessa atualidade uma inconformidade à qualidade de lembrança. Entretanto, pode ser que essa impossibilidade de alcançar o presente, que a personagem atribui à lembrança, seja reflexo de suas dificuldades em recordar o contexto dos acontecimentos relacionados aos objetos que lhe aparecem isolados. Muito do que viveu havia sido esquecido ou era lembrado de modo confuso e indefinido. Utilizando-nos da terminologia bergsoniana podemos dizer que seu estado mental não lhe permitiu, em muitos momentos, conduzir de modo eficaz as imagens do passado (estado virtual) e materializá-las no presente a ponto de reconhecer a que situações elas estariam vinculadas.

Essa breve análise que iniciamos nos revela a potencialidade da perspectiva conceitual de memória formulada por Henri Bergson (1999), como base teórica para que investiguemos a relevância dos atos de rememoração no modo como se estabelecem e se representam as relações entre autobiografia e ficção, tanto no âmbito da produção da obra analisada quanto no das representações internas que ela nos apresenta.

Bergson identifica duas formas de memória:

“O passado parece efetivamente armazenar-se sob essas duas formas extremas, de um lado mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo (BERGSON, 1999, p. 97).”

O primeiro tipo de memória descrito por Bergson seria de caráter encenativo e adquirido a partir da repetição voluntária, de um hábito. Estaria, por exemplo, na capacidade de decorar as palavras de um texto lido repetidas vezes. Porém, o que realmente interessa a

este trabalho é o segundo conceito bergsoniano, relativo à memória de caráter imaginativo. Seria a verdadeira memória, memória integral, em que se conservam todos os detalhes de nossa vida, e que nos permite o reconhecimento, “na qual nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada, parece ser efetivamente a memória por excelência (BERGSON,1999, p. 90).” O acesso voluntário e desinteressado do pensamento em curso a essa memória estaria relacionado à capacidade humana de abstrair-se do presente, de sonhar: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo (BERGSON,1999, p. 90).”

É a essa memória integral que Elaine se entrega em seu retorno a Toronto para a exposição de sua obra, como se acessasse camadas temporais fluidas, nas quais se encontram imagens do passado. Assim que chega, no caminho do aeroporto para a casa de Jon, a protagonista já entrevê, sob a cidade atual, outra camada que revela elementos da Toronto antiga:

Por baixo dos enfeites e da ostentação, está a velha cidade, rua após rua de casas de tijolos vermelhos, com suas colunas na varanda, iguais aos caules esbranquiçados dos cogumelos venenosos, e suas janelas vigilantes, calculistas. Maliciosa, rancorosa, vingativa, implacável.

Nos sonhos que tenho com esta cidade, estou sempre perdida (ATWOOD, 2007, p. 26).

São também lembranças-imagens dessa memória integral que emergem em todo seu fazer artístico. Na representação da experiência pictural de Elaine figura, assim, um aspecto inerente à relação entre a arte e a memória. No gesto criativo artístico, a experiência de rememoração não parte de uma intencionalidade pragmática, não está submetida a um objetivo utilitário de ação no presente. Pelo contrário, a criação artística permite a abstração, abrindo espaço para o imaginar e o sonhar. A arte constrói, assim, um caminho possível para a atualização do passado. Muitos dos objetos que Elaine irá representar em seus quadros são objetos marcantes de sua infância.

Pinto uma torradeira prateada, do tipo antigo, com puxadores e portas. Uma das portas está parcialmente aberta, revelando a grelha quente e vermelha lá dentro. Pinto uma cafeteira de vidro, com bolhas subindo na água; uma gota de café preto caiu e está começando a se espalhar.

Pinto uma máquina de lavar com espremedor. A máquina é um cilindro achatado pintado de branco esmaltado. O espremedor é de um rosa berrante (ATWOOD, 2007, p. 346).

Esse caminho para atualização do passado, todavia, não constitui necessariamente uma via de acesso direto. Como uma espécie de reflexo da relação alusiva e fluida que Atwood institui com suas lembranças manifestas de modo indireto e enevado no romance, assim também se constitui a representação da evocação do passado estabelecida no processo de produção artística de Elaine.

Imagens de objetos da infância tomam de assalto a consciência da protagonista. Uma consciência que é, entretanto, marcada por esquecimentos patológicos, principalmente desmemórias de momentos difíceis de serem lembrados. Quais seriam então os significados desses itens materiais rememorados? Obviamente carregam suas possibilidades de sentidos usuais, genéricas, não vinculadas a um contexto subjetivo em específico. Não obstante, somos tentados a vislumbrar também outras possibilidades evocadas pelos laços desses objetos com circunstâncias subjetivas no enredo. Nesse sentido, o que a trama nos parece sugerir é que como alguns acontecimentos ainda são inacessíveis à memória da protagonista de uma forma direta e, assim também, irrepresentáveis numa narrativa literal, eles encontram representação simbólica, especialmente a partir de dois procedimentos linguísticos descritos por Jakobson (2003): o metafórico e o metonímico.

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (topic) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. (JAKOBSON, 2003, p. 61)

Ao se referir às coisas da infância, que agora lhe retornam representados na pintura, Elaine diz: “Não tenho nenhuma imagem de mim mesma relacionada a elas. Estão impregnadas de ansiedade, mas esta ansiedade não é minha. A ansiedade está nas próprias coisas (ATWOOD, 2007, p. 346).”Trazemos duas hipóteses interpretativas do que parece ocorrer na emersão dessas coisas da infância, sem considerar que uma anule a outra. Na primeira, partimos da suposição de que, como Elaine não se lembra dos fatos acontecidos nas cenas em que esses objetos estavam presentes, toda a ansiedade que sentia nesses momentos foi redirecionada apenas para a imagem desses itens. Teríamos nesse caso um processo metonímico, uma vez que o objeto estaria representando um acontecimento a ele contíguo. Já na segunda hipótese, tomamos como base uma perspectiva, a partir da qual esses objetos podem ser lidos metaforicamente como representativos de uma figura feminina inadequada,

que não pode caber nos padrões da época, tal como a mãe de Elaine e ela própria. A porta entreaberta de uma torradeira que permite apenas entrever um ardor e intensidade que, tal qual no universo feminino, encontram barreiras para poderem se revelar de todo. A gota de café transbordando da cafeteira. Tais imagens parecem remeter a um aspecto instintivo de quem tem dificuldade em se conter.

Há, ainda, a máquina de lavar e o espremedor de roupas. Ou seria de mulheres? Relembrando a cena em que no passado Elaine tem contato com esses itens, tal questionamento parece muito pertinente. Nesse período, ela fazia de tudo para que a mãe lhe desse tarefas domésticas, uma ocupação “apropriada” às meninas de sua época e que lhe forneceria uma justificativa plausível para poder rejeitar os convites para “brincadeiras” das amigas algozes. Enquanto observa as roupas na máquina, Elaine diz se sentir virtuosa por ver a sujeira saindo. Como se limpar as máculas das roupas lhe permitisse livrar-se das suas próprias. Já o espremedor parece representativo do sofrimento pelo qual ela e também as mulheres no geral teriam que passar para saírem como a sociedade as espera do outro lado.

A máquina de lavar é de esmalte branco, um tronco enorme sobre quatro pernas finas. Ela dança vagarosamente pelo chão, chug-lug, chug-lug, as roupas e a água com sabão movendo-se como se estivessem em fervura lenta, como um mingau de roupa. Fico olhando, com as mãos na beirada da tina, o queixo nas mãos, meu corpo pendurado nesta saliência, sem pensar em nada. A água fica cinzenta, e sinto-me virtuosa por causa de toda a sujeira que está saindo. É como se eu mesma estivesse fazendo isto só por estar olhando.

[...]

O espremedor é feito de dois rolos de borracha, cor de carne, que giram sem parar, as roupas espremidas entre eles, água e espuma saindo como suco. Enrolo minhas mangas, fico na ponta dos pés, enfio a mão na tina e pego as calcinhas, as combinações e os pijamas, que parecem algo que você toca antes de saber que se trata de uma pessoa afogada. Enfio as pontas das roupas entre os rolos, e elas são puxadas para dentro, os braços das camisas enchendo-se de ar como balões, espuma saindo pelos punhos. Mandaram que eu tivesse muito cuidado ao fazer isto: mulheres podem prender as mãos em espremedores, e outras partes do corpo também, como cabelo. Imagino o que aconteceria com minha mão, se ela fosse apanhada: o sangue e a carne sendo espremidos do meu braço, a mão saindo do outro lado chata como uma luva, branca como papel. Isto iria doer um bocadinho a princípio, eu sei. Mas existe certa fascinação nisto. Uma pessoa inteira poderia passar pelo espremedor e sair do outro lado achatada, pronta, completa, como uma flor espremida num livro (ATWOOD, 2007, p. 134).

Vários outros objetos aparentemente banais do cotidiano ganham destaque nas descrições de Elaine. Os oveis utilizados nas refeições da casa de Cordelia, por exemplo, tornam-se indicativos da superioridade financeira daquela família:

A família de Cordelia não come ovos quentes amassados numa tigela, e sim em oveis. Cada ovoiro tem uma inicial nele, um para cada pessoa da família. Há

também argolas para guardanapo, igualmente com iniciais. Eu nunca tinha ouvido falar em oveiro antes e vejo que Grace também não, pelo modo como ela fica calada. Carol diz, sem muita segurança, que também tem oveis em casa. — Depois que você come o ovo — Cordelia diz para nós —, você tem que fazer um buraco no fundo da casca. — Por quê? — perguntamos. — Porque assim as bruxas não podem ir para o mar (ATWOOD, 2007, p. 84).

Anos mais tarde, o oveiro também ganhará representação em uma pintura de Elaine: “Pinto três sofás. Um deles é de chintz, rosa-sujo; um é de veludo marrom, com paninhos. O do meio é verde-maçã. Na almofada do meio do sofá do meio, tem um oveiro, cinco vezes o tamanho real, com um pedaço de casca de ovo dentro (ATWOOD, 2007, p. 346).”

Seriam os sofás objetos metafóricos em substituição às amigas? Pois as cores parecem nos sugerir isso, uma vez que são exatamente as cores dos sofás da casa de cada uma das três. Na casa de Carol havia um sofá rosa-sujo, na de Grace um de veludo marrom, onde a Senhora Smeath costumava ficar deitada, e na de Cordelia, um verde-maçã. A posição central do sofá de Cordelia representa, certamente, sua centralidade também na perspectiva e na narrativa de Elaine, reforçada ainda pelo tamanho do oveiro. Oveiro, onde se encontra um pedaço de casca de ovo, talvez aquele que deveria ser retirado para manter as *Três bruxas* (não por acaso título dessa pintura) da vida de Elaine presas, sem poderem fugir para o mar, transformadas em imagens estáticas (objetos inanimados) presas no tempo que a arte da pintura atualiza e imobiliza.

Os objetos adquirem, assim, a forma de imagens que sugerem aquilo que não se consegue lembrar diretamente. Há uma rejeição tão forte ao vivido, que provoca resistência às lembranças, como bem demonstra essa fala: “Eu não quero lembrar. O passado tornou-se descontínuo, como pedrinhas atiradas na água, como cartões postais: eu formo uma imagem de mim mesmo, um intervalo escuro, outra imagem, um vazio. (ATWOOD, 2007, p. 312)”

De modo coincidente, Atwood descreve *Olho de gato* como um romance em que busca abrigar, no presente, elementos esquecidos de sua própria infância (COOKE, 1998). Formula-se então a hipótese: mesmo se tratando de uma narrativa que se define como ficcional/romance e não como autobiografia, o fato de Elaine apresentar semelhanças significativas com a autora poderia ser indício de que a literatura para Margaret Atwood, assim como a pintura para sua personagem, seria utilizada como forma de evocar um passado vivido, de trazer à tona lembranças biográficas?

Apesar de atermos nossas análises somente a *Olho de gato*, vale lembrar que a relação com o passado, a falibilidade da memória, os esquecimentos e as implicações disso nos processos de constituição subjetiva e identitária não são fatores que se restringem ao que

Elaine vivencia na trama desse romance ou ao processo de escrita de Atwood relativo a essa obra somente, mas podem ser encontrados em trabalhos anteriores, como identifica a própria autora em trecho de entrevista a Denis Lee em 1995, transcrito em sua biografia por Cooke (1998, p. 176, **tradução** nossa)

Até mesmo minha primeira narradora, a de quarenta anos, pretendia alcançar a autodescoberta pela integração com seu passado, mas sua amnésia não foi tão completa quanto a da posterior se tornou. (O truque para integrar seu passado, é claro, é que você tem que esquecer-lo primeiro)

Acho que meu fascínio por esquecer e lembrar o passado tinha algo a ver com a maneira como aprendi, ou não aprendi, ou tive que desenterrar, a história do meu próprio país. O Canadá, como a maioria dos países ex-coloniais e a maioria dos países do novo mundo, sofria de crises de amnésia coletiva, e naquele período a história havia sido, oficialmente, convenientemente esquecida... O impulso central da narrativa em *Surfacing* é a descoberta da narradora de seu próprio passado esquecido, que é menos aceitável, mas mais real do que o falso passado que ela inventou para si mesma.⁵

Chama a atenção o valor que Atwood atribui à necessidade de esquecimento. Essa necessidade parece, de acordo com o que ela descreve, atuar em dois sentidos. O primeiro sentido no qual o esquecimento atuaria seria na constituição de um mecanismo de apagamento de feridas, eventos que maculam uma história, seja no caso de um país, como por exemplo as feridas do passado colonial canadense, ou ainda, de trajetórias subjetivas, como no caso de muitas das personagens atwoodianas. Já no segundo sentido, o esquecimento funcionaria como estratégia de construção de uma narrativa instável, que se fragmenta, para posteriormente buscar uma reintegração na medida em que aos poucos se vai lembrando.

Considerando o fascínio de Atwood por esse jogo entre o lembrar e o esquecer, não provoca espanto que questionamentos, inferências e reflexões acerca de características possivelmente autobiográficas ocorrem não só em torno do romance *Olho de Gato*, mas sinalizam um aspecto importante, no que concerne à recepção da produção literária de Margaret Atwood de um modo geral, bem como nos evidencia Nathalie Cooke.

⁵ Even my early narrator, the forty-year-old, had been intended to achieve self-discovery by integration with her past, but her amnesia had not been as complete as the later one's became. (The trick about integrating your past of course is that you have to forget it first.) I think that my fascination with forgetting and remembering the past had something to do with the way I had learned, or not learned, or had to dig up , the history of my own country. Canada, like most ex-colonial countries and most new-world ones, suffered from bouts of collective amnesia, and at that period its history had been, officially, conveniently forgotten. . . . The central push of the narrative in *Surfacing* is the speaker's discovery of her own forgotten past, which is less acceptable but more real than the false past she has invented for herself. (LEE, 1995 *apud* COOKE, 1998, p. 176)

Nos círculos de Literatura Canadense, um dos jogos favoritos é combinar personagens de Atwood com pessoas reais. E o jogo não está completo até que os jogadores tenham a chance de combinar Atwood com uma de suas próprias criações. A opção número um dessa escolha geralmente é a protagonista. Quando Atwood lia um capítulo de *Lady Oracle* para uma platéia, invariavelmente perguntavam a ela: "Como você perdeu tanto peso?" Essa leitura errada é antecipada e parodiada dentro do próprio romance: o marido da protagonista, chamado Arthur, lê seu livro como se fosse uma autobiografia (COOKE, 1998, p. 227, **tradução** nossa).⁶

Embora Cooke (1998) considere um erro a leitura dos personagens de Margaret Atwood como se pertencessem a uma autobiografia convencional, ela não se furta à discussão da relação entre aspectos autobiográficos e narrativas romanescas atwoodianas. Ao longo de *Margaret Atwood: a biography* — que para além de mera biografia é também uma obra que nos apresenta análises acerca da produção literária da escritora biografada e de seus processos de escrita — Cooke, por diversos momentos, nos coloca diante de comparações entre memórias biográficas e elementos da ficção de Atwood. Vejamos abaixo exemplos de alguns dos trechos em que são estabelecidos esses paralelos:

Atwood continuou dizendo que não "atingiu a petrificação ainda" e nem esperava atingir por pelo menos alguns anos. "Ainda estou sendo zombada." Essa atitude antecipa a reação de uma das protagonistas artísticas de Atwood, Elaine Risley, de seu romance *Cat's Eye*, de 1988, a um pôster promocional com uma foto de seu próprio rosto, em que alguém desenhou um bigode logo acima da boca. Depois de cinco anos, Elaine finalmente passa a acreditar que esses rabiscos são uma espécie de elogio, uma resposta a uma figura pública e não a um indivíduo privado. Atwood percebeu isso aos trinta anos. (COOKE, 1998 p. 239, **tradução** nossa)⁷

Alguns meses depois que eles voltaram, em novembro, Carl Atwood teve um derrame enquanto dirigia na rodovia 401 ao norte de Toronto. Seu carro atravessou quatro faixas de tráfego e atingiu um guarda-corpo. O derrame foi "transitório", não houve danos à "parte pensante do cérebro", mas a mão esquerda de Carl foi afetada. Em uma história que aparece na edição americana de *Bluebeard's Egg: In Search of the Rattlesnake Plantain*, Atwood transforma esse incidente perturbador em uma instância de ficção convincente, na qual ela estava disposta a usar detalhes

⁶ In CanLit circles, a favourite game is matching Atwood characters to real people. And the game isn't complete until players have had a shot at matching Atwood to one of her own creations. The number-one choice is usually the protagonist. When Atwood would read a chapter from *Lady Oracle* to an audience, she would invariably be asked, "How did you lose all that weight?" Such misreading is anticipated by, and parodied within, the novel itself: the protagonist's husband her book as though it were autobiography.

⁷ Atwood went on to say that she hadn't "achieved petrification yet," and hoped "not to for at least a few years. I'm still getting sneered " This attitude anticipates the reaction of one of Atwood's artist protagonists Elaine Risley of her 1988 novel *Cat's Eye* to a promotional poster featuring a photo of her own face. On it, someone has drawn a mustache just above the mouth. At fifty, Elaine finally comes to believe that such scribbles are a kind of compliment, a response to a public figure rather than to a private individual. Atwood realized this in her thirties. (COOKE, 1998, p. 239)

estritamente autobiográficos como material para sua arte. (COOKE, 1998, p. 270, **tradução nossa**)⁸

"Por diversas vezes, Atwood explicou que é um ato de colossal ignorância e vulgaridade interpretar seus livros como autobiográficos; mas em *Life Before Man* ela transformou brilhantemente o padrão de sua própria vida recente e de seus amigos em seu romance mais atraente. (Pelo menos um de seus ex-amigos estaria murmurando sobre uma ação de difamação meses depois)." O romance trata do desmoronamento de dois relacionamentos de longo prazo, um dos quais foi dolorosamente provado pelo suicídio de um dos amantes. Aqueles que conheciam a história interna da turbulenta Era Anansi, e particularmente os eventos que cercaram o caso de Shirley Gibson com Marois e seu subsequente suicídio, certamente teriam sido tentados a traçar paralelos. Há outra ligação menos conhecida entre um personagem de *Life before Man* e uma figura da vida real. A górgona como a tia Muriel é uma versão diluída de uma tia que criou um dos Atwoods. (COOKE, 1998, p. 252-253, **tradução nossa** (COOKE, 1998, p. 252-253, **tradução nossa**)⁹

Há pouco tempo, ao tratar de algumas de suas produções mais recentes, em que os personagens apresentam similaridades com ela e seu falecido marido, Atwood reiterou sua discordância em ser classificada como autobiógrafa, mas considerou que essas produções poderiam ser lidas como autoficção: "As histórias de Nell e Tig são 'autoficção', não memórias. Eles estão bastante próximos de algumas coisas que aconteceram em nossa vida. Mas é claro que a ficção envolve limitação... Você não coloca tudo dentro. (ATWOOD, 2023, n. p)"

Se em um primeiro momento esse trabalho de comparação que faz Nathalie Cooke parece contradizer a crítica, que ela e a própria autora fazem a quem lê as histórias de Atwood como se fossem autobiografias, cabe considerar que, apesar de não haver por parte de Cooke (1998) uma recusa a reconhecer que existam similaridades significativas entre elementos biográficos e parte do conteúdo narrado por Atwood em suas obras de ficção, isso não a leva a ler essas obras como se pertencessem ao gênero da autobiografia tradicional,

⁸ A few months after they returned, in November, Carl Atwood had a stroke while driving on Highway 401 just north of Toronto. His car crossed four lanes of traffic and hit a guardrail. The stroke was a "transitory" one, there was no damage to the "thinking part of the brain," but Carl's left hand was affected. In a story that appears in the American edition of *Bluebeard's Egg*, "In Search of the Rattlesnake Plantain," Atwood transforms this disturbing incident into compelling fiction instance in which she was willing to use strictly autobiographical detail as material for her art. (COOKE, 1998, p. 270)

⁹ Again and again, Atwood has explained that it's an act of colossal ignorance and vulgarity to interpret her books as autobiographical; but in *Life before Man* she brilliantly reworked the pattern of her own and her friends' recent lives into her most compelling novel. (At least one of her ex-friends was muttering about a libel action months after-ward.)²⁴ The novel deals with the unravelling of two long-term relationships, one of which had been painfully tested by the suicide of a lover. Those who knew the inside story of the turbulent Anansi era, and particularly the events surrounding Shirley Gibson's affair with Marois and his subsequent suicide, would certainly have been tempted to draw parallels. There is another, less-well-known link between a *Life before Man* character and a real life figure. The gorgon-like Aunt Muriel is a watered-down version of an aunt who raised one of Atwoods (COOKE, 1998, p. 252-253)

decisão que ignoraria diferenças e subestimaria, segundo ela, o aspecto criativo dessas produções. Em artigo publicado, anos antes, ela chega inclusive a categorizar *Olho de gato* com um termo inventado por ela “autobiografia fictícia”, o que é diferente do gênero autobiografia no sentido clássico (COOKE, 1992).

Ficou evidente pelas referências que trouxemos, que não se tem estabelecido, por parte de Atwood, nessas obras, o compromisso de se ater a um referencial autobiográfico. Podemos notar, assim, valendo-nos da terminologia de Lejeune (2014), que a autora não tenta estabelecer com seus leitores um contrato de leitura que submeta a interpretação do texto a um pacto autobiográfico. Não há homonímia entre autora e personagens, e são obras cuja categorização em gêneros de ficção (romances, contos) aparece demarcada não só no interior do livro, mas é reforçada pela autora, como já se comentou, em contextos extratextuais.

Assim, essa insistência dos leitores em perguntas que têm como mote investigar coincidências entre personalidades da ficção atwoodiana e pessoas da realidade, especialmente a própria autora, talvez seja instigada por uma questão que está para além do simples jogo de adivinhação, descrito por Cooke (1998), ou ainda, da intenção de enquadrar as obras lidas como autobiografias. Tal questão seria uma procura, mais ou menos consciente, de tentar distinguir até onde se estenderia o factual e onde se iniciaria a invenção no trabalho criativo de Atwood, ou seja, consistiria em uma busca que pretende, dentre os rastros do biográfico e os artificios da fantasia, rastrear os limites, a fronteira entre a realidade e a ficção. Levanta-se essa hipótese, desde já considerando que tal busca configura um intento previamente frustrado, uma vez que mesmo sendo Atwood solícita em responder as perguntas de seus leitores sobre aspectos de sua personalidade e de sua trajetória, haveria sempre um detalhe a mais a ser esclarecido e, mais que isso, restaria sempre a dúvida sobre ela estar ou não, de fato, com intenção de dizer a verdade (ainda que uma verdade relativa à sua óptica subjetiva). Além disso, os elementos de origem biográfica e os fictícios estariam sujeitos a uma interação, uma vez que estão encadeados em uma única trama, contribuindo um para o sentido do outro, sendo difícil assim estabelecer um limite que separe definitivamente ambos.

A intensa relação entre Atwood e seus leitores e, principalmente, a teimosia de alguns deles em interpretar a obra da autora como autobiografia nos provoca algumas reflexões relacionadas ao diálogo com a teoria de morte do autor proposta por Roland Barthes (1968). Para Barthes, a produção e desmedida valorização do personagem autor decorreriam da primazia do indivíduo na Modernidade, fator que produz uma perspectiva responsável por conceber o autor como figura central para a compreensão da obra literária. Opondo-se a essa concepção, o teórico desloca o primado do autor no processo de elaboração semântica,

transferindo-o para o leitor e colocando em derrocada a noção de que haveria um sentido único, originário de uma exclusiva voz autoral a ser perseguido na obra literária (BARTHES, 1968)

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.[...] (BARTHES, 1968, p. 4)

[..]sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1968, p. 4)

Quando pensamos nessa ascensão da autonomia do leitor em detrimento de uma subordinação à atribuição de sentido único proposta pela figura autoral, a noção dos pactos lejeuneanos fragiliza-se, aproximando-nos da crítica que faz Nascimento (2017) ao apontar que, mesmo que um autor proponha determinado pacto, isso não garante que seus leitores o acatem.

Se a despeito do que recomenda a autora, há aqueles que persistem em interpretações centradas num prisma autobiográfico, o que se percebe nessa dinâmica é que tais leituras, ao mesmo tempo em que ratificariam a morte da autora — uma vez descumprindo a sugestão de atribuição de sentido fictício por ela proposta, em privilégio de uma interpretação própria —, assim o fazem na malograda tentativa de ressuscitá-la, de recompor uma subjetividade e uma trajetória autobiográfica, que sob a influência da pós-modernidade muitas vezes encontram-se representados em seu caráter fragmentado.

Linda Hutcheon (1991) aborda a fragmentação enquanto uma das características da poética pós-moderna, explorando-a a partir do exemplo do romance *Ragtime*

Outros, como *Ragtime*, de Doctorow, também atuam no sentido de problematizar essas questões, mas o fazem menos pela alegoria do que pelo questionamento textualizado de toda a noção de focalização narrativa: o que é um centro de consciência? Quais são suas implicações em termos de totalização da perspectiva? A estrutura fragmentada e iterativa de *Ragtime* desafia as tradicionais convenções narrativas realistas do registro do sujeito como sendo coerente e contínuo, sugerindo talvez que na verdade a fragmentação e a reprodução também são condições de subjetividade (HUTCHEON, 1991, p. 116)

Para além da questão da fragmentação, *Olho de Gato* também tem como característica pós-moderna em comum com *Ragtime* a questão da problematização da focalização, como forma de quebra da totalização narrativa, temática da qual trataremos com mais profundidade mais adiante.

Ademais, como a maioria das obras literárias tomadas como objeto de reflexão por Linda Hutcheon (1991), em *Poética do Pós-Modernismo, Ragtime* trata-se de uma metaficção historiográfica. A partir dessas metaficções e do diálogo com outros estudiosos da pós-modernidade, as análises de Hutcheon (1991) nos indicam que, no contexto pós-moderno, a historiografia já não é mais vista como um método que nos apresenta os fatos tais quais ocorreram. “Assim como a ficção, a história narrativizada remodela qualquer material (no caso, o passado) à luz das questões presentes, e é precisamente para esse processo interpretativo que a metaficção historiográfica nos chama a atenção (HUTCHEON, 1991, p. 173)”. Embora a autora trate especificamente apenas da historiografia, poderíamos estender sua perspectiva à autobiografia, considerando que, nesse sentido, qualquer narrativização seria uma forma de remodelar o passado. Dessa forma, tal qual a metaficção historiográfica ao se apropriar de elementos do discurso histórico torna mais evidente seu relativismo interpretativo, um romance como *Olho de gato* ao se apropriar dos elementos do discurso autobiográfico também torna mais explícita a fragilidade da suposição de uma exatidão referencial.

Essa percepção de *Olho de gato* enquanto trama representativa de um momento pós-moderno tem ainda como motivação a própria composição do enredo, no qual Massano (2014) identifica influência da perspectiva pós-moderna a partir de elementos como: o caráter não-linear do tempo; a fragmentação em termos de identidade, realidade e de estrutura narrativa. Massano (2014) acredita que a arte é para Elaine um mecanismo a partir do qual ela busca se desconstruir para reconstruir uma nova identidade, porém esse processo não se completaria a ponto de levá-la a uma unidade, permanecendo a fragmentação.

Esse aspecto fragmentário explicaria, talvez, o título *Sub-versões* dado à exposição de Elaine. Seriam seus quadros versões incompletas, menores, ocultas dela mesma? Além disso, a escolha aparentemente banal feita pelas responsáveis pela promoção do evento, ao optarem por uma ordenação cronológica dos quadros nessa exposição, não poderia ser lida como um indício do desejo de recomposição biográfica tal qual aquele que move os leitores de Atwood?

A abordagem da fragmentação que decai sobre a subjetividade em específico também está presente em diversas das análises que Hutcheon faz sobre narrativas pós-modernas, como no trecho abaixo em que discorre sobre *The White Hotel*:

Nem dentro nem fora do romance existe um mundo ou uma subjetividade fechados, coerentes e não contraditórios. Os múltiplos pontos de vista impedem qualquer conceito totalizante da subjetividade da protagonista, e ao mesmo tempo impedem

que o leitor encontre ou assuma qualquer posição de sujeito a partir da qual possa dar coerência ao romance. Sendo-lhe solicitado que confronte as contradições e delas não se esquive (HUTCHEON, 1991, p. 216)

São ainda reveladores do caráter pós-moderno de *Olho de gato* algumas falas da própria narradora, em que ela reconhece viver em um contexto marcado pelos “pós”: “Tudo é pós hoje em dia, como se fôssemos uma nota de rodapé de algo mais antigo que era suficientemente real para ter nome. (ATWOOD, 2007, p. 98)”.

A possibilidade de acesso a algo “suficientemente real”, à verdade, e, por conseguinte, ao autobiográfico é durante todo tempo colocada em jogo em *Olho de gato*, conforme bem demonstra Hite:

Cat's Eye joga com as implicações da autobiografia: avançando-a e recuando-a enquanto forma de autorização; tematizando-a como estratégia de interpretação simplista ou, inversamente, como o coração oculto e danificado de uma obra de arte; insistindo com o fervor de suas adolescentes contando histórias assustadoras umas para as outras que isso é verdade, que isso realmente aconteceu, e ao mesmo tempo inquirindo tanto em termos estéticos quanto metafísicos, O que você quer dizer com verdade? O que você quer dizer com real? (HITE, 2018, p. 135, tradução nossa)¹⁰

Essas reflexões em torno da busca pelo autobiográfico, à qual *Olho de gato* parece impulsionar, provocam-nos a formulação da seguinte indagação: seria o modo mais conveniente de pensar a literatura de Margaret Atwood, e, especialmente, aqui falamos do romance objeto de estudo, considerando-a como uma narrativa fictícia, na qual se encontram (ou deveríamos dizer: se perdem e se dissipam?) cacós, vestígios, fragmentos autobiográficos? Acolher esse caminho de elaboração semântica nos enseja a pensar essa obra como um texto no qual a figura autoral, assim como a concepção de verdade e sentido único, encontra-se representada sob a forma de ruínas, fragmentos agonizantes, que tornam a morrer a cada tentativa de recomposição (ressuscitação) empreendida por leitores ávidos por reconstituir o sentido de uma autobiografia, que não chega a cumprir-se, uma vez que, antes disso, se dissolve em meio à ficção. Leitores que talvez desejem, através dessa avidez reconstitutiva, recompor o indivíduo. Essa tentativa de recomposição também estaria presente no interior da trama de *Olho de gato*.

Essa concepção de fragmentos autobiográficos nos aproxima da ideia de retorno do autor, sob a forma de biografema, proposta por Roland Barthes (1976). O autor do qual

¹⁰ *Cat's Eye* plays with the implications of autobiography: advancing and withdrawing it as a mode of authorization; thematizing it as a strategy for simplistic interpretation or, conversely, as the hidden, damaged heart of a work of art; insisting with the fervor of its adolescent girls telling each other scary stories that this is true, this really happened, while at the same time demanding on both aesthetic and metaphysical grounds, What do you mean, true? What do you mean, real? (HITE, 2018, p. 135)

Barthes propõe a volta não é aquele mesmo de quem ele havia decretado a morte, não é o autor institucionalizado, nem mesmo chega a compor uma unidade.

Claro, o autor que retorna não é aquele identificado por nossas instituições (história e cursos de literatura, filosofia, discurso da igreja); ele nem mesmo é o herói biográfico. O autor que sai de seu texto e entra em nossa vida não tem unidade; ele é um mero plural de "encantos", o lugar de alguns detalhes tênues, mas a fonte de vislumbres vívidos do romance, um canto descontínuo de amabilidades, no qual, no entanto, lemos a morte com mais certeza do que na epopeia de um destino; ele não é uma pessoa (civil, moral), ele é um corpo (BARTHES, 1976, p. 8).

A suposição que trouxemos de que *Olho de Gato* seja um romance no qual se dissipam cacos, vestígios do autobiográfico, ou ruínas de uma verdade irreconstituível de forma plena, faz com que nos comuniquemos ainda mais com a noção de biografema, uma vez que Barthes (1976) compara o biografema no texto às cinzas espalhadas ao vento após a morte. Seria impossível reunir essas cinzas num corpo reunificado. Ainda assim, é possível que estes vestígios nos toquem. Somos tocados pelas ruínas, resquícios de um corpo, de um sujeito e de uma biografia. Ruínas que nos lembram serem elas também nosso próprio destino.

Pois se, por uma dialética tortuosa, o texto, destruidor de todo sujeito, contém um sujeito de amor, esse sujeito se dispersa, um pouco como as cinzas que espalhamos ao vento após a morte (o tema da urna e da pedra, objetos fortemente fechados, instrutores do destino, será contrastado com os estalos da memória, a erosão que não deixa nada além de alguns sulcos da vida passada): se eu fosse um escritor, e morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelas dores de algum biógrafo amigo e distante, a alguns detalhes, algumas preferências, algumas inflexões, digamos: 10 "biografemas" cuja distinção e mobilidade podem ultrapassar qualquer destino e vir a tocar, como átomos epicuristas, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão (BARTHES, 1976, p. 9).

Barthes fez essas primeiras referências ao biografema na obra *Sade, Fourier, Loyola*, mas retomou o conceito em *A Câmara Clara*, aproximando-o da fotografia, no sentido de que a fotografia traz à tona detalhes, ou, conforme as palavras do autor, "objetos parciais", que o encantam, mas que não seriam narrados pela história. Assim também, segundo ele, o biografema é captura daquilo que por vezes escapa à biografia.

Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a fotografia pode me dizer muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infrassaber, fornece uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim certo fetichismo: pois há um "eu" que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia

tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 2015, p. 31-32)

Objetos desaparecidos da infância de Margaret Atwood, como os *Catálogos Eaton*, que ela trouxe para a narrativa de *Olho de gato* (COOKE, 1998), bem como detalhes que ganham destaque nas descrições que ela traz no romance de lugares, em que também ela viveu na infância: os acampamentos na floresta e a antiga Toronto, tudo isso são pormenores que certamente não encontrariam tanto espaço em uma biografia convencional, focada em registrar os grandes feitos de uma vida. Abaixo, por exemplo, a noite em um acampamento é descrita minuciosamente, em termos de experiências sensoriais, sejam táteis, na aspereza e umidade do saco de dormir, ou palatáveis e olfativas, no gosto e no cheiro de borracha vindos das botas e dos pneus.

Quando o dia termina, paramos de novo e armamos nossa barraca, de lona grossa com estacas de madeira. Nossos sacos de dormir são cáqui e grossos e cheios de protuberâncias, e parecem estar sempre um pouco úmidos. Por baixo deles, colocamos um forro e colchões infláveis que fazem você ficar tonto quando os sopra e que deixam no seu nariz e na sua boca um gosto de bota de borracha ou de pneus sobressalentes empilhados numa garagem. Comemos em volta do fogo, que vai ficando mais brilhante, à medida que as sombras crescem nas árvores como galhos mais escuros. Engatinhamos para dentro da barraca e tiramos a roupa dentro dos sacos de dormir, a lanterna fazendo um círculo de luz na lona, um círculo claro em volta de outro mais escuro, como um alvo. A barraca cheira a piche e paina, e papel pardo com gordura de queijo, e capim esmigalhado. De manhã, a vegetação do lado de fora está coberta de orvalho (ATWOOD, 2007, p. 35).

Com a consciência de que esses fragmentos/biografemas não chegam a constituir uma biografia, caberia usar o adjetivo autobiográfico para essa obra, ainda que como complemento do substantivo romance? Procuraremos refletir sobre essa pergunta na seção seguinte.

1.5 *Olho de gato*: um romance autobiográfico ou a representação da crise autobiográfica

Atwood, ao mesmo tempo em que descreve *Olho de gato* como uma obra elegíaca que visa a abrigar elementos de sua infância, considera esse modo de escrita empreendido como uma “escrita de ficção”. Seria possível chamar de romance autobiográfico uma narrativa em que lembranças, partes de um eu, são transferidas a um outro fictício?

Atwood explicou que com *Olho de Gato* ela "queria um lar literário para todas aquelas coisas desaparecidas da minha própria infância - os mármore, os *Catálogos Eaton*, o *Watchbird Watching You*, os cheiros, sons, cores. As texturas. Parte da

escrita de ficção, eu penso, é uma celebração do mundo físico que conhecemos - e quando você está escrevendo sobre o passado, é um mundo físico que desapareceu. Assim, o impulso é em parte elegíaco. E, em outra parte, é uma tentativa de parar ou trazer de volta o tempo." (Cooke, 1998, p. 293-294, **tradução nossa**)¹¹

O que sobrou de Atwood em sua personagem Elaine? Seria o suficiente para nos permitirmos falar em algum grau de identificação autobiográfica? Essa indagação permeia não só o presente trabalho, mas muito da fortuna crítica de *Olho de gato*. Hite (1995) reconhecendo o duplo jogo que esse romance estabelece entre arte (literária, a partir da autora / pictural, a partir da protagonista) e vida aponta-o como a obra que “mais suscita questões sobre a relação do ‘real’ autobiográfico com o significado de uma obra literária. (HITE, 1995, p. 135)”. Interessante atentarmos aqui para a escolha de palavras feita pela autora, que fala em suscitar questões sobre a relação real e autobiográfico, o que não chega a descrever o texto em si como autobiográfico.

Já Cooke (1992), em *A ilusão autobiográfica em Olho de gato*, chega a classificar esta obra como autobiografia fictícia:

De que forma *Olho de gato* tem a forma de uma autobiografia? De que forma isso é ficção? Não podemos presumir que os incidentes em *Olho de gato*, assim como o narrador em primeira pessoa, estão fundamentados na própria vida de Atwood? Eu acho que podemos; mas como isso nos ajuda? Uma resposta é que *Olho de gato* é ao mesmo tempo ficção e autobiografia: uma 'autobiografia fictícia, para usar meu próprio termo, uma autobiografia composta por um protagonista ficcional, que chama a atenção para seu próprio status problemático como construção ficcional. (COOKE, 1992, p. 164, **tradução nossa**)

Contudo, a despeito de sugerir uma classificação, Nathalie Cooke (1992) deixa claro que mais importante que a categorização como autobiografia, ficção, ou autobiografia fictícia, é entender os desafios que o texto está propondo. De acordo com ela são três. O primeiro trata-se de uma provocação aos leitores, que seriam tentados a ler com o que descreve como uma espécie de olhar duplo e a descobrir o que há de Atwood ali em meio à ficção. Já o segundo teria como objetivo desafiar o fechamento narrativo, tanto no sentido de que a obra não apresenta um desfecho, pois segundo ela um autobiógrafo não tem como saber seu futuro, quanto no sentido de ser refém das limitações da percepção humana, que em *Olho de gato* são fonte de muitas ambiguidades. Consoante a esse ponto de vista, afirma ainda que o texto nos

¹¹ Atwood has explained that with *Cat's Eye* she "wanted a literary home for all those vanished things from my childhood the marbles, the Eaton's catalogues, the Watchbird Watching You, the smells, sounds, colours. The textures. Part of fiction writing I think is a celebration of the physical world we know - and when you're writing about the past, it's a physical world -that's vanished. So the impulse is partly elegiac. And partly it's an attempt to stop or bring back time." (Cooke 1998, p. 293)

desafia para fora, para que busquemos saber o que deixou de ser escrito nele das experiências da autora. O terceiro e último desafio seria imposto à própria classificação. Nesse sentido de desafio à classificação, consideramos difícil mesmo a sua proposta de categorização como autobiografia fictícia, pois isso pode dar a impressão de que o texto todo são fatos autobiográficos ficcionalizados, o que não nos parece plausível e nem mesmo algo passível de se comprovar.

Cooke (1992) demonstra que, assim como nós percebemos que as pinturas de Elaine estão sendo submetidas a perspectivas reducionistas, por personagens como Charna, por exemplo, que quer enquadrá-las numa interpretação feminista, também nós como leitores corremos o risco de tentar reduzir *Olho de gato* a classificações reducionistas:

Está claro que os pesquisadores já demonstraram desconforto em colocar qualquer rótulo em *Olho de gato*. Tal como no passado foram rápidos em categorizar - e recategorizar - o trabalho de Atwood, agora estão hesitantes. Ainda mais surpreendente do que essa resistência à classificação, contudo, são os fundamentos sobre os quais essa resistência se baseia: a sensação de que este é mais do que um tratado feminista, mais do que uma exploração pós-moderna da autorreflexão literária, precisamente porque fala da e sobre a forma autobiográfica. Em outras palavras, Atwood está nos forçando a repensar nossa posição - novamente. Assim como nos sentimos confortáveis com a ideia de que uma leitura biográfica é redutiva, Atwood nos mostra que é exatamente o oposto. É precisamente o aspecto autobiográfico de *Olho de gato* que nos faz resistir à tentação de dominar o texto. Queremos dizer que *Olho de gato* é todo ficção e autobiografia, tratado feminista e meditação pessoal, metaficção contemporânea e narrativa clássica precisamente porque é mais do que esses. Mas dizer isso seria admitir que Atwood restaurou nossa fé na história e na magia da ilusão literária; e nós somos certamente leitores muito experientes para dizer isso. (COOKE 1992, p. 168, **tradução** nossa)¹²

Nesse sentido de afastar-se do risco de interpretações reducionistas, a autora ressalta a importância de considerarmos as técnicas narrativas e o estilo como fatores que alteram a forma como o conteúdo nos é apresentado em *Olho de gato*, atribuindo-lhe um maior potencial literário, haja vista que a referencialidade não se sobrepõe à elaboração criativa e artística empregada na composição romanesca, mas submete-se a ela.

¹² To be sure, reviewers have already shown that they are uncomfortable putting any labels to Cat's Eye. Just as in the past they have been quick to categorize ~ and recategorize ~ Atwood's work, they are now hesitating. Even more surprising than this resistance to classification, however, are the grounds upon which that resistance is based: the sense that this is more than a feminist tract, more than a postmodern exploration of literary self-reflection, precisely, because it speaks from and about the autobiographical form. In other words, Atwood is forcing us to rethink our position again. Just as we had become comfortable with the idea that a biographical reading is a reductive one, Atwood shows us that it is quite the opposite. It is precisely the autobiographical aspect in and of Cat's Eye that makes us resist our temptation to master the text, We want to say that Cat's Eye is all of fiction and autobiography, feminist tract and personal meditation, contemporary metafiction and classical narrative precisely because it is more than these. But to say that would be to admit that Atwood has restored our faith in story and in the magic of literary illusion, and we are surely much too experienced as readers to say that.(COOKE 1992, p. 168)

Eu sei que sem a estrutura literária do romance, a ressonância do simbolismo do romance, a perspectiva cuidadosamente controlada do olho de Elaine, esses fragmentos parecem finos, certamente menos "literários" do que o produto final. (COOKE 1998, p. 293, **tradução** nossa)¹³

Pensando especificamente em nossa hipótese de classificação com o conceito de romance autobiográfico, que tomamos emprestado de Lejeune, mesmo assim nos parece difícil não problematizar o uso de autobiográfico como adjetivo classificatório, ainda que ele venha como qualificador do substantivo romance. Isso, porque, apesar da flexibilidade de gradação entre o autobiográfico e o fictício que a categoria lejeuneana permite, o percurso de análise empreendido parece nos encaminhar mais na direção de uma perspectiva que considera o romance analisado, não simplesmente como uma trama onde confluem conteúdos autobiográficos e ficcionais, mas sim como uma narrativa na qual o passado biográfico, ao atualizar-se, ganha traços ficcionais.

Se, numa autobiografia convencional, a possibilidade de se representar com exatidão o vivido é questionada, quando um fragmento do discurso autobiográfico é inserido num texto ficcional literário, temos diante de nós uma representação que nos coloca ainda mais conscientes dessa humana dificuldade de acesso ao real.

Retomando o aspecto da literariedade da linguagem, de acordo com o que abordamos na primeira seção deste capítulo, o próprio Phillippe Lejeune, na autocrítica que estabelece em *O pacto autobiográfico bis*, considera um ponto falho de sua teoria inicial o fato de subestimar o aspecto intratextual na constituição ou não do caráter autobiográfico do texto, apontando assim a questão do conteúdo; das técnicas narrativas (jogo de vozes, focalização) e estilo como fatores que também devem ter sua relevância reconhecida nesse processo (LEJEUNE, 2014).

Conforme já discutimos, os conteúdos de origem autobiográfica passam em *Olho de Gato* por um processo de transformação/ficcionalização, que se dá também por sua submissão à elaboração de um texto cuja linguagem se pretende literária. Nesse sentido, chama atenção, dentre as técnicas narrativas utilizadas por Atwood, o modo como a focalização narrativa é tomada como objeto de reflexão no interior do próprio enredo e provoca um constante efeito de dúvida, que certamente não seria buscado em um texto autobiográfico tradicional. O conceito de focalização foi criado por Gérard Genette (1995) com o intuito de contribuir para desfazer uma confusão que, segundo ele, seria frequente nos estudos do campo da

¹³ I do know that without the literary framework of the novel, the resonance of the novel's symbolism, the carefully controlled perspective of Elaine's eye, these fragments seem thin, certainly less "literary" than the finished product. (Cooke 1998, p. 293)

narratologia: a de compreender modo e voz como sendo o mesmo elemento narrativo, o que decorreria de uma confusão, entre “as duas perguntas: qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? e esta bem distinta pergunta: quem é o narrador?” (GENETTE, 1995, p. 185). Haveria assim três tipos de focalização: **não focalizada ou de focalização zero**, quando o narrador sabe e diz mais sobre a história do que poderia fazer qualquer um dos personagens; **focalização interna**, quando o modo como a história é contada tem como base e sabe tanto quanto permite a perspectiva de um (se fixa) ou mais (se variável ou múltipla) personagens; e, por último, **focalização externa**, quando o narrador sabe e conta menos sobre a história que os personagens que nela estão.

No caso específico de Elaine, em *Olho de gato* a voz narrativa em primeira pessoa coincide a maior parte do tempo com uma focalização interna, ou seja, somos apresentados à história a partir do modo como a enxerga essa protagonista narradora. Porém, esse ponto de vista restrito é colocado em xeque a todo tempo por ela própria, quando em alguns momentos nos faz refletir sobre como os detalhes dessa mesma história, se contados a partir da percepção de outros personagens, poderiam apresentar diferenças significativas. Nessa atitude de abertura para conjecturas, Elaine desloca-se de seu próprio ponto de vista para vir a ocupar o lugar de onde outros enxergariam os acontecimentos. Esse deslocamento ocorre principalmente em direção ao olhar e à versão de Cordelia:

Se ela lembrar. Talvez ela tenha esquecido as coisas más, o que ela disse para mim, o que fez. Ou então ela lembra, mas de um modo superficial, como se fosse um jogo, ou uma travessura, um segredo sem importância, do tipo que as meninas contam e depois esquecem. Ela deve ter a sua própria versão. Não sou o centro da história dela, porque o centro é ela.

Mas eu poderia dar a ela algo que nunca se pode ter, exceto vindo de outra pessoa: como você é vista de fora. Um reflexo. Esta é a parte dela que eu poderia devolver para ela.

Nós somos como as gêmeas das velhas fábulas, cada uma recebeu metade de uma chave (ATWOOD, 2007, p. 421).

Esse trânsito de perspectiva provocado pelo gesto de propor-se a enxergar a partir do lugar do outro, instabiliza a focalização interna fixa, abrindo espaço para focalizações internas múltiplas. Em outros momentos, quando Elaine passa por episódios de despersonalização, torna-se capaz de ver a si mesma e ao que ocorre ao redor como se de tudo aquilo não fosse partícipe. Há nessas horas um modo muito próprio de focalização externa.

Começo a passar períodos fora do meu corpo sem cair. Nestas ocasiões, eu me sinto fora de foco, como se houvesse duas de mim, uma sobreposta à outra, mas de forma imperfeita. Tem uma borda transparente, e, ao lado dela, uma faixa de carne sólida, insensível, como uma cicatriz. Posso ver o que está acontecendo, posso ouvir o que

estão dizendo, mas não tenho de prestar atenção. Meus olhos estão abertos, mas não estou lá. Estou observando de fora (ATWOOD, 2007, p. 183).

Se é pela voz da protagonista que a história nos é contada, ela própria coloca em evidência a parcialidade de seu ponto de vista, de sua focalização, as incertezas de uma subjetividade afetada pela amnésia, por delírios e mesmo pela imaginatividade criadora de sua atividade artística. Assim, no interior da própria trama a problemática de um fazer autobiográfico é abordada, uma vez que parecem faltar à personagem informações suficientes sobre sua própria história.

Sem a pretensão de alongarmo-nos mais na argumentação em defesa da tese a que o trajeto reflexivo empreendido até o momento nos trouxe, de que há dificuldades em se atribuir o adjetivo autobiográfico para o romance estudado, cabe em termos de considerações últimas a esse respeito destacar que o que mais parece se representar é uma crise do fazer autobiográfico. Crise que se revela tanto no gesto de Atwood de incorporar elementos de sua memória, submetendo-os à linguagem e à elaboração estética de um romance, quanto no interior da própria trama, pela amnésia de Elaine e pelo retorno simbólico e não referencial de suas lembranças.

De qualquer forma, as semelhanças entre autora e protagonista, a homonímia entre grande parte dos capítulos e as obras de arte que Elaine produz, a representação da relação entre o real (vivido e o lembrado) e a criação artística no interior da trama, e, especialmente, a coincidência do nome *Olho de gato* atribuído tanto ao romance quanto a uma das pinturas da protagonista — justamente a que ela descreve como “um autorretrato de certa forma” —, tudo isso também são indícios que nos sugerem estarmos diante de uma narrativa na qual os limites do fictício e do real são tensionados pela explícita autorreflexão que se faz acerca das dinâmicas de memória que permeiam sua elaboração. Assim, o referencial teórico a que recorreremos na primeira seção nos sugere que a autoficção como procedimento, ou melhor ainda, como dispositivo e categoria reflexiva, mais que que o conceito de romance autobiográfico, pode nos permitir aprofundarmos nossas análises a respeito desses tensionamentos. É isso que buscaremos fazer na seção seguinte

1.6 A artista/escritora e a ressignificação autoficcional em *Olho de gato*

Considerando as inferências a que chegamos na seção anterior, o que se pretende, a partir de agora, é tomá-las como ponto inicial para a construção de uma reflexão acerca do

romance *Olho de gato* pautada em aspectos que nos sugeriram a presença de tensionamentos autoficcionais.

Em diálogo com Nascimento (2010; 2017), propomos aqui pensar esse autoficcional enquanto dispositivo e categoria reflexiva e não como gênero ou categoria de classificação. Acreditamos que o que Nascimento chama de dispositivo não está distante do que Doubrovsky reconhece como “autoficção enquanto procedimento”. “*autofiction in cours*” ou “*autofiction in the making*” y (2014). Isso porque o que esses termos parecem propor é que nos atentemos aos mecanismos de escrita que trazem à tona e problematizam o jogo entre o autobiográfico e o ficcional em suas instabilidades, que exploram em suas representações o potencial simbólico da linguagem, ao mesmo tempo em que, metalinguisticamente, nos apresentam uma postura autorreflexiva acerca dessas representações. A linguagem autoficcional, diferente da autobiográfica, seria, segundo Doubrovsky, uma linguagem que se utiliza de recursos poéticos para problematizar a referência.

Na imensa onda de textos autobiográficos que a nossa época conhece, a natureza e a função da escrita estabelecem imediatamente uma distinção radical. Por um lado, o aspecto referencial da linguagem produz literatura documental. “Bem” ou “mal” escritas, até mesmo escritas por outro, essas histórias de atores (da história, do palco ou da tela) que viraram autores, registram, para deleite do público, suas aventuras. A comunicação escrita (pode ser televisionada) é um meio simples de dar a conhecer aos outros a verdade de uma existência constituída e vivida noutro lugar. Pelo contrário, o poder poético da linguagem, segundo a terminologia de Jakobson, constitui em si o lugar da elaboração do sentido; se não apaga a referência, problematiza-a, na medida em que submete o registro da vida à ordem do texto. (DOUBROVSKY, 1980, p. 47-48)

Natalie Cooke (1998) chega a uma conclusão parecida quando compara a linguagem de *Olho de gato* com as anotações autobiográficas do acervo de Atwood. Além disso, é um tema que, se considerarmos uma analogia entre escrita e arte pictural, podemos notar no enredo do livro, presente no modo como Elaine explora o potencial simbólico das imagens em suas obras de arte. No trecho abaixo temos a problematização da referência que se insinua quando Charna diz a Elaine que ela não se parece com seu autorretrato: “Oi — diz a mulher. — Você deve ser Elaine! Você não se parece muito com o seu retrato (ATWOOD, 2007, p. 99)”

Silveira e Vidal (2021) analisam a questão do autorretrato em *Olho de gato* comparando-o à autobiografia. Numa análise do conjunto da obra artística da protagonista chegam a classificar a exposição *Sub-versões* como “autobiografia ficcional”, a mesma classificação que Cooke atribui ao livro.

Aqui não acolhemos essa proposta de classificação para o livro e também não procuraremos pensar a obra artística de Elaine a partir dela, porém seguimos reconhecendo a problematização das relações entre real e ficção. Como um aspecto relevante dessa problematização, os autores supracitados nos chamam atenção para o fato de que, com exceção dos títulos de três dos capítulos de *Olho de gato* (o primeiro, o segundo e o último), todos os outros são homônimos a pinturas de Elaine. Nesse sentido, parece-nos conveniente refletirmos em torno de uma possível semelhança entre o romance de Atwood e o “autorretrato” *Olho de gato* no qual a referência (no caso, a autora) é representada de um modo que não permite tão facilmente reconhecê-la, mas que, ainda assim, sugere algo de si.

Diferentemente do que desejariam alguns autores cuja produção, ou parte, se relaciona com o dispositivo da autoficção, nem esta nem a autobiografia dispensam a relação com a referencialidade. Ao contrário, é no modo complexo pelo qual se relaciona explicitamente com a realidade que a ficção chamada de “auto” se estrutura (NASCIMENTO, 2017, p. 616).

Essa ambiguidade que o dispositivo autoficcional estaria trazendo para *Olho de gato* é característica do modo como, segundo Hutcheon (1991), a poética do pós-modernismo instala e subverte os conceitos dos quais se apropria:

[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia (HUTCHEON, 1991, p. 16).

O elemento de origem biográfica que se parece sugerir tantas vezes nas pinturas de Elaine — possível espelhamento do gesto de escrita atwoodiano — é problematizado porque submetido à representação poética, assim adquirindo possibilidades significativas mais amplas que num contexto em que predominasse a função referencial da linguagem, mas não só por isso. Tal problematização também não se deve apenas ao fato de que qualquer representação mesmo se propondo biográfica será sempre inexata, mas ocorre antes de tudo porque o que pertence à vida real, aos sonhos ou ao delírio se confunde em muitos momentos na experiência da protagonista, assim como ela supõe que também ocorra com Josef:

Nenhum do sangue do filme era sangue de verdade. Mulheres não eram reais para Josef, da mesma forma que ele não era real para mim. Foi por isso que pude tratar o sofrimento dele com tanto desprezo e indiferença: ele não era real. O motivo pelo qual eu não sonhava com ele era porque ele já pertencia ao mundo dos sonhos: descontínuo, irracional, obsessivo (ATWOOD, 2007, p. 375)

Nesse trecho, Elaine sugere uma quebra de fronteira, pois não só o sangue cinematográfico não era verdadeiro, também o que pertencia ao universo não ficcional no contexto da trama do romance parecia tão irreal quanto. Ela para Josef e ele para ela, detinham um caráter de irrealidade. Obviamente, as percepções que temos do mundo material não nos permitem apreendê-lo de forma plena e exata, porém, conforme o pensamento bergsoniano, nem por isso estariam dele desvinculadas como se apenas fossem fruto de nossas faculdades mentais, ainda que delas dependam.

Bergson nos demonstra isso ao conceituar imagem da seguinte forma:

A matéria, para nós, é um conjunto de "imagens". E por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação".

[...]

Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si. Tal é precisamente o sentido em que tomamos a palavra "imagem" em nosso primeiro capítulo. (BERGSON, 1999, p. 1 e 2)

Os traumas que Elaine e Josef passaram sendo sobreviventes (ela do episódio em que quase morreu congelada, e ele por ter vivido em um país em guerra) parecem fazer com que se afastem do mundo material “real” e refugiem-se na subjetividade da ficção e, no caso dela, também no sonho e no delírio. Há um episódio, por exemplo, em que Josef faz de Elaine sua personagem, levando-a a se vestir como pré-rafaelita. Ela, por sua vez, também não consegue ver a ele e a seu sofrimento como algo real para além de um sonho.

Concebendo esse questionamento autorreflexivo que o enredo instala sobre a relação entre real e ficcional nas produções artísticas também de Josef, mas principalmente nas de Elaine, como uma possível representação do gesto de escrita atwoodiano, avançamos na busca por suscitar inferências relativas às razões pelas quais, estando movida pelo desejo de fornecer um lar a elementos desaparecidos de sua infância, Atwood optou por um lar construído sob a forma de um romance e não de uma autobiografia. Certamente, essa inquirição não nos levará a formular inferências indubitáveis, porém, ainda assim, a consideramos válida por nos fazer pensar na questão da problematização da referência, uma vez que na autobiografia o compromisso em torno da busca por maior exatidão referencial poderia abrigar com mais fidelidade esses elementos da infância, mas, a despeito disso, houve a opção de incorporá-los a um texto publicado como de ficção. Talvez porque justamente a intenção não fosse um retrato que visasse a aproximar demasiadamente esses elementos do contexto a que pertenceram. Evidentemente, eles ainda estão situados nos cenários da Toronto

dos anos 40, mas são atribuídos a uma menina de nome diferente, menina que num jogo especular também irá representar esses elementos a partir da arte.

Quiçá a escolha pelo romance não se deva ao fato de que, para abrigar esses elementos do mundo físico dos quais a autora se lembrava, esse lar precisava propiciar um espaço habitável àquilo que é difícil de ser lembrado e representado de um modo mais literal: o tal período sombrio vivido na infância, coincidente ao de Elaine? Em entrevistas Atwood afirma que todos devem ter tido uma Cordelia na infância. Teria ela também tido uma?

Poderíamos supor que assim como ocorre nas pinturas que Elaine faz de elementos aparentemente “inventados”, o ficcional que emerge na escrita romanesca de Atwood carrega também um caráter simbólico. Conforme abordamos, fragmentos do mundo material são na obra de Elaine frutos de representações que exploram suas possibilidades metonímicas e metafóricas.

Estão eles carregados de emoções, sentimentos inerentes às situações às quais estes fragmentos encontram-se vinculados. Esse vínculo reside numa memória não restrita ao âmbito do consciente. Os sentimentos em *Olho de gato* se fazem representar, entretanto, não só por essa relação de proximidade, contiguidade metonímica, mas também pela exploração semântica das similaridades metafóricas. Note-se o exemplo da imagem da beladona, que representada em uma das pinturas de Elaine e em vários momentos da trama, permite examinar duplamente as relações simbólicas da linguagem exploradas por Jakobson.

Os constituintes de um contexto têm um estatuto de contiguidade, enquanto num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridade, que oscilam entre a equivalência dos sinônimos e o fundo comum (*common core*) dos antônimos (JAKOBSON, 2003, p. 40)

Ao ser lembrada, a imagem de beladona vem impregnada de tristeza, porque contígua, parte do contexto narrativo de muitas das experiências que a protagonista viveu com Cordelia, mesmo que ela não consiga se recordar conscientemente de quais experiências são essas. Assim o sentimento é deslocado de Elaine para a beladona por meio de um processo metonímico.

Beladona, eu penso. É uma palavra sombria. Não há beladona em novembro. A beladona é uma erva comum. Você a arranca do jardim e a joga fora. A planta da beladona é parenta da batata, o que explica a forma semelhante das flores. Batatas também podem ser venenosas, se deixadas ao sol para ficar verdes. Este é o tipo de coisa que costumo saber. Sei que é a lembrança errada. Mas as flores, o cheiro, o movimento das folhas persistem, fortes, magnetizantes, desoladores, impregnados de tristeza. (ATWOOD, 2007, p. 120)

Por outro lado, o caráter tóxico, venenoso da beladona por vezes parece ser explorado a partir de uma similaridade metafórica. Cordelia e Elaine “brincam” com as frutinhas tóxicas da beladona como se fossem comidinhas, porém trata-se de uma brincadeira perigosa que as faz terem que lavar muito bem as mãos depois, sob o risco de se intoxicar e até de morrerem. De modo similar, as amigas “brincam” com desafios que acabam colocando a vida da protagonista em risco, deixam-na presa dentro de um buraco escuro, fazem-na descer o perigoso e gélido desfiladeiro, enfim desafiam os limites de até onde se pode ir em torno de “uma brincadeira”

Dobrovsky, em sua primeira definição presente na quarta capa de *Fils*, afirma que seu texto não se trata de autobiografia, porque esta seria um privilégio reservado aos grandes e não mais viável no contexto da condição pós-moderna (DOUBROVSKY, 1977). Tanto no romance *Olho de gato* como nas pinturas de Elaine, as lembranças da vida (seja da autora ou da personagem) não são representadas de um modo laudatório. Os *Catálogos Eaton*, por exemplo, marcantes na infância tanto da autora quanto de sua personagem, ganham na trama não a representação de um objeto amorosamente nostálgico, mas de algo ao qual o tratamento de reverência dado nas brincadeiras entre a protagonista e suas amigas, enquanto crianças, é lembrado como ridículo, uma vez que esse catálogo seria tão brega quanto a família de Grace que nele comprava suas roupas.

Se no contexto da modernidade a supervalorização do indivíduo e do autor, sobre a qual discorre Barthes (1968), encontraria na autobiografia uma forma de registrar feitos admiráveis, na condição pós-moderna a ficção se demonstra como um meio de o sujeito lidar com aquilo que rejeita em si mesmo e em sua própria história. Nesse sentido, o impulso elegíaco, que Atwood reconhece na ficção, seria revelado em sua escrita como uma ode ao que se perdeu ou se jogou fora? O romance nos suscita essas perguntas, mas não nos fornece conclusões em definitivo. Quem sabe não esteja justamente nisso, nessa infinita abertura a dúvidas e a suposições, o potencial do dispositivo autoficcional constituir-se essencialmente como categoria reflexiva?

Se não há respostas exatas, há detalhes a serem explorados no sentido de tornar ainda mais provocativas nossas hipóteses. Reforçando uma possível interpretação da trama de *Olho de gato* como uma ode ao que se perdeu poderíamos citar como um de seus elementos sugestivos um dos quadros pintados por Elaine, denominado *Teoria de campo unificada*, que tem como elemento central uma figura identificada como a Virgem das Coisas Perdidas, no qual ela reproduz a imagem de uma suposta santa, que, por milagre, a teria salvado no

episódio em que quase morreu. Essa santa traz nas mãos uma bolinha de gude *olho de gato*, objeto perdido pela protagonista na infância. O trecho em que Elaine procura no cemitério fragmentos do passado também nos seduz a continuar percorrendo esse viés de interpretação

Eu deveria ir até a galeria. Deveria demonstrar pelo menos essa mínima cortesia. Mas em vez disso tomo o metrô, salto perto do portão principal do cemitério, caminho por lá, revolvendo as folhas caídas, examinando as valas, procurando na calçada por papéis prateados, níqueis, frutas caídas das árvores. Ainda acredito que essas coisas existem e que posso encontrá-las. Com um pequeno empurrão, um escorregão de mau jeito, eu poderia virar uma mendiga. É o mesmo instinto, vasculhar o lixo, examinar o refugio. Procurando alguma coisa que foi jogada fora, mas que pode ser resgatada. A coleção de fragmentos, de espaço, no caso dela, de tempo no meu (ATWOOD, 2014, p. 396)

Tais trechos nos levam a supor que, por meio do procedimento/dispositivo autoficcional, em *Olho de gato*, aquilo que foi relegado ao esquecimento retorna ficcionalizado. O fato de que, na sua primeira definição, Doubrovsky (1977) fala em autoficção como ficcionalização de fatos estritamente reais pode parecer um pouco contraditório quando pensamos no contexto da obra aqui analisada e realmente é, por isso não queremos enquadrá-la dentro do que Doubrovsky procurou de estável na autoficção, enquanto gênero, uma vez que ele mesmo, ao reafirmar sua definição em *O último eu* como: “Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais. Esse eixo referencial me parece a essência do gênero”, desafia toda essa estabilidade em seguida, quando completa dizendo “se é que existe gênero” (DOUBROVSKY, 2010, p.120).

Além disso, Faedrich (2016), ao analisar o percurso histórico da concepção de autoficção, aponta contradições em Doubrovsky com relação ao modo como ele considera que a ficção e assim também a autoficção lidam com o real.

Uma outra “fase” de Doubrovsky, digamos assim, é marcada pela mudança de seu conceito inicial de ficção. Ao passar do sentido de “modular, dar forma” da ficção ao sentido de “criação”, Doubrovsky instaura, assim, divergências teóricas – até hoje não resolvidas – sobre o que é autoficção (FAEDRICH, 2016, p. 36)

Ainda em outro trecho de *O último eu*, ao refletir sobre a ampla recepção e discussão que o termo autoficção alcançou desde sua criação, Doubrovsky já havia questionado se a autoficção de fato constitui um gênero

Devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Resta saber se ele constitui um novo “gênero”: a questão continua em debate.

Não entrarei aqui nesse debate. A própria imprecisão da palavra é útil, pois possibilita que certos escritores como Catherine Cusset, Philippe Vilain ou Camile Laurens, presentes nesse colóquio, entendam a dita autoficção em sentidos bem diferentes daqueles que lhe atribuo. A paleta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza. Gostaria de falar aqui como escritor, que ao escrever, reflete sobre as implicações de sua maneira de proceder (DOUBROVSKY, 2010, p. 113)

Neste trecho, a escolha do foco de desenvolvimento teórico feita por Doubrovsky já parece antecipar as conclusões a que chegaria Nascimento (2010;2017) sobre o fato de que a riqueza da autoficção estaria menos em utilizá-la como um mecanismo estático de classificação em um novo gênero e muito mais na possibilidade de pensá-la enquanto dispositivo e categoria reflexiva, o que permite maior grau de imprecisão e assim também de abertura a novas explorações significativas. Na esteira dessa perspectiva, é nos momentos em que Doubrovsky se propõe à autorreflexão sobre o procedimento de escrita adotado em textos autoficcionais que sua teoria nos aponta um maior potencial dialógico para a análise de *Olho de gato*. Desse modo, diante da pergunta se seria possível uma abordagem autoficcional dessa obra que é nosso objeto de estudo, teríamos uma resposta dupla: sim enquanto abordagem reflexiva e problematizadora; não enquanto método de classificação de gênero.

Seja por meio apenas da modulação, ou ainda na perspectiva mais aberta à criação, quando pensamos no real em autoficção a partir de Doubrovsky, temos que compreender que este “real” não se refere a referências diretas, literais, àquilo que de fato existe no âmbito concreto, uma vez que o próprio autor entende o ficcional como uma história, que por maior que seja a carga referencial não se pode nunca localizar de fato na realidade (DOUBROVSKY, 2010).

Mesmo os elementos sensoriais como texturas, cheiros ou os objetos do mundo físico representados em *Olho de gato*, como os *Catálogos Eaton*, os mármore, as fotografias do baú de lembranças, e, de modo especial, a bolinha de gude do tipo olho de gato, que motiva o título do livro, são elementos cujo potencial significativo é explorado para muito além do sentido mais óbvio. Mais que uma bola de gude e um amuleto, o objeto olho de gato adquire o caráter de um núcleo especular, possibilidade de reidentificação e reintegração de uma vida.

Ouçõ um barulho lá dentro. Abro-a e encontro meu olho de gato azul.
 — Uma bolinha de gude! — diz minha mãe, com uma alegria infantil. — Você se lembra daquelas bolas todas que Stephen costumava colecionar?
 — Sim — digo. Mas esta era minha.
 Olho para dentro dela e vejo toda minha vida. (ATWOOD, 2007, p. 403)

Se durante a maior parte do tempo tudo parece fragmentado num nível consciente, o momento retratado no trecho acima, parece fornecer um vislumbre, ainda que fugaz, de

unificação. Aquilo que estaria perdido nas profundidades do inconsciente vem à tona nesse instante.

Esse potencial simbólico de revelação especular, atribuído ao objeto perdido *Olho de gato*, é, de certa forma, transposto ao livro que leva seu nome e a um autorretrato pintado pela personagem Elaine. Como já expusemos, a despeito de não haver homonímia entre autora e personagem, há, além da coincidência entre o título do livro e o autorretrato, alguns capítulos que também apresentam homonímia com outros quadros de Elaine citados na trama. Essa estratégia se configura como um jogo de espelhos, no qual a obra artística da protagonista e o romance se refletem, o que contribui para a constituição de um procedimento metalinguístico, que muito nos ajuda a formular conjecturas sobre um possível processo de criação autoficcional.

Sobre o quadro *Olho de gato*, trata-se, segundo a narradora, de “um autorretrato de certa forma”. Ela diz “de certa forma”, porque não se trata de um autorretrato clássico, o que converge com a proposição dourovskyana de que esse tipo de obra já não seria mais viável na pós-modernidade. Elaine não empregou nesse quadro empenho em reproduzir com exatidão o próprio rosto, que aparece pela metade. A exatidão parece ter sido preterida em prol da representação de um processo de busca pela própria imagem. O quadro traz ainda um espelho convexo — tipo de espelho esférico, de superfície refletora externa, no qual a imagem devolvida é uma imagem distorcida, condensada. No caso em específico, essa distorção ocorre, para além do plano imagético-espacial, também num plano temporal, pois além de refletir a imagem reduzida de outras três meninas vestidas com roupas antigas, certamente representações de suas três amigas e algozes de infância (Cordelia, Carol Campbel e Grace Smeath), o reflexo da parte de trás da cabeça da protagonista nesse espelho revela uma figura de idade diferente daquela que seria a do meio rosto pintado. Tais recursos expressivos colocam em evidência uma representação de convergência de temporalidades distintas, bem como ocorre no enredo do romance.

A quarta pintura se chama *Olho de gato*. É um autorretrato de certa forma. Minha cabeça está em primeiro plano do lado direito, embora só seja mostrada do meio do nariz para cima: apenas a parte superior do nariz, os olhos olhando para fora, a testa e o alto do cabelo. Coloquei algumas rugas, pequenos pés de galinha nos cantos das pálpebras. Alguns fios grisalhos. Isso não é honesto porque, na realidade, eu os arranco. Atrás da minha meia cabeça, no centro do quadro, no céu vazio, está pendurado um espelho alto, convexo, numa moldura trabalhada. Nele, está visível um pedaço da parte de trás da minha cabeça; mas o cabelo é diferente, mais jovem. A certa distância e condensadas pelo espaço curvo do espelho, há três pequenas figuras, vestidas com as roupas de inverno, que as meninas usavam quarenta anos

atrás. Elas caminham, com os rostos na sombra, por um campo coberto de neve. (ATWOOD, 2007, p. 417)

Esse espelho esférico não seria talvez a própria bolinha olho de gato tomada como amuleto pela personagem? O título da obra, o material vítreo de que é feita a bolinha, seu poder de armazenar e revelar memórias, tudo isso corrobora com a possibilidade de ser sim esse objeto tendo seu caráter especular explorado na pintura em questão.

Nessa hipótese, a dinâmica de se ver adquire nuances interessantes. O objeto especular esférico, que, possivelmente, é a bolinha-amuleto olho de gato, está dentro de uma obra que é descrita como um autorretrato, autorretrato este produzido pela protagonista de um texto porventura autoficcional. Essa tríade de espelhos (livro, autorretrato e bolinha-amuleto), viria acompanhada de uma tríplice auto-observação. Temos uma autora que se observa, numa personagem que também se observa, enquanto é olhada de volta por sua própria face incompleta.

Se a meia face pode ser vista como sinal de despedaçamento de um sujeito atingido pelo trauma, e que assim não se apresenta em sua completude, a parte de trás do corpo e as imagens das amigas ao fundo do espelho podem ser lidas como aquilo que é difícil de se olhar e, por isso, utilizou-se do artifício de uma perspectiva distanciada, revelando um modo de falar de si através de um outro que também se olha de longe, a uma distância suficiente para que os agentes do trauma sejam vistos como pequenos, inofensivos. Além de tudo, ela se olha numa pintura que não se prende a uma representação realista, mas se utiliza de metáforas, símbolos, que permitem visualizar indiretamente aquilo que se visto em termos literais talvez não seria suportável. Por isso, enxerga-se em termos literais apenas uma meia face, o restante desse rosto é vislumbrado simbolicamente a partir de imagens relativas à lembranças que foram remetidas ao inconsciente.

A questão da incompletude nos parece ainda convergir com o que diz Atwood, quando considera suas narrativas sobre Nell e Tig como autoficções, uma vez que parte do que narram, tal qual ocorre em *Olho de gato*, é similar a experiências que viveu. Mas, apesar disso, enquanto ficções, segundo ela, teriam limitações, isto é não teriam a pretensão de referenciar diretamente toda a experiência de uma vida, mas recortes, fragmentos (ou se recorrermos a Barthes, poderíamos dizer biografemas)

Retomando a questão do potencial de externalizar neuroses que Atwood atribui à ficção e também a metáfora do caráter especular que a autora nos leva a reconhecer na literatura e na arte, cabe avançarmos um pouco mais no uso da autoficção enquanto categoria reflexiva, baseando-nos na descrição que Doubrovsky (2010) faz da escrita de autoficção em

analogia a um espelho psicanalítico. Em consonância com essa descrição, *Olho de gato* nos aparenta, ainda que não nos revele com certeza, constituir o espelho (ou sessão) psicanalítico, a partir do qual Margaret Atwood pode confrontar lembranças de infância. Remetendo a pintura a esse mesmo papel de espelho para sua personagem, Atwood nos coloca diante de uma dinâmica, na qual o olhar sobre si mesma parte, não de um retrato próprio que busque a exatidão, mas sim de retratos simbólicos construídos por um alteridade fictícia, estratégia que vai ao encontro da noção de heteroconhecimento assimilado, que Doubrovsky (1980) nos apresenta como inerente ao processo psicanalítico, no qual a possibilidade de o autoconhecimento constituir-se a dois, demandada a partir da modernidade, efetiva-se no fim século XIX, em contraposição ao entendimento de autoconhecimento clássico que concebia a possibilidade do autorretrato e da autobiografia, desconsiderando a necessidade do reconhecimento que vem do outro nesse processo. Tudo isso nos atrai ao entendimento de autoficção como sendo mais especificamente alterficção, conforme nos propõe Nascimento (2017).

Se, em *Fils*, Doubrovsky (1977) revela um esforço em prol da reabsorção da figura materna, que o leve a solucionar os conflitos advindos da má elaboração do complexo edipiano, em *Olho de gato* o esforço de elaboração parece caminhar no sentido de reabsorção da mãe, da família, mas também do próprio eu rejeitado na infância. A obsessão neurótica em torno da figura de Cordelia, ao mesmo tempo melhor amiga e algoz, que poderia aparecer a qualquer momento, e também em torno da personagem Sra. Smeath — mãe de Grace, que sabia e estimulava a rejeição das crianças à Elaine e cuja representação ocorre em várias de suas pinturas, como uma imagem que a persegue mentalmente — parecem sugerir uma necessidade de colocar em análise a perspectiva social que na infância fez com que Atwood, assim como Elaine, se sentisse inadequada.

Virada para frente, está uma peça que pintei vinte anos atrás: a sra. Smeath, lindamente retratada em têmpera de ovo, com sua coroa de cabelos grisalhos, seu rosto de batata e seus óculos, usando apenas o avental estampado de peitilho cobrindo um seio só. Ela está reclinada no seu sofá de veludo marrom, subindo ao Céu, que está cheio de ficus, enquanto uma lua do formato de um guardanapinho rendado flutua no céu. Ficus: A Ascensão, é o nome dele. Os anjos ao redor dela são figurinhas autocolantes de Natal dos anos quarenta, meninas de branco, com cabelos de cachinhos. A palavra Céu está escrita no alto da pintura com o estêncil escolar de uma criança. Na época, achei que isto era estiloso (ATWOOD, 2007, p. 98).

O modo como Elaine mescla elementos sagrados à profanação, seja pelo seio à mostra, ou mesmo pela baixa qualidade do material utilizado na composição, como figurinhas

autocolantes reaproveitadas, retratam a perspectiva de baixo valor sob a qual enxerga a religiosidade da forma com que a família Smeath lhe apresentou. Uma religiosidade cristã que se contradiz ao promover e justificar a intolerância e as maldades contra ela. Seria essa a religiosidade que também Atwood conheceu quando aceitou o convite da amiga Sandra Sanders e sua família para frequentar uma igreja protestante da qual eram membros? Em entrevista, quando questionada acerca da representação crítica que faz do protestantismo em *Olho de gato*, Atwood responde que foi esse o modelo de protestantismo que conheceu na infância (ATWOOD, 1989). Seria a família de Grace um reflexo ficcional da família de Sandra?

Explorando a hipótese de uma resposta positiva, poderíamos assim supor que a partir da narrativa ficcional Atwood nos chama atenção para os preconceitos, a hipocrisia e especialmente a crueldade de uma perspectiva que tem como base um discurso religioso que talvez tenha contribuído com seu sofrimento quando criança, já que ela pertencia a uma família não religiosa e esse era mais um dos motivos que a colocava como diferente das outras meninas de sua época. Por meio de uma representação ficcional desmoralizante de uma família que tende a se colocar na trama como régua moral, Atwood possivelmente estaria deslocando uma reprovação e rejeição que recaíam sobre si e sua família para o caráter daqueles que a reprovavam, tornando se juíza de quem (ou da perspectiva que) um dia a julgou, ainda que reconheça a parcialidade de seu julgamento.

A família de Cordelia também é descrita de forma bem crítica, evidenciando, por vezes, comportamentos hostis das irmãs mais velhas contra ela e, até mesmo, um certo receio e excesso de cerimônia de mãe e filhas, quando na presença do pai, que como todos os pais, segundo Elaine, com exceção do dela, causa medo. Em certos momentos, dá-se a impressão que Cordelia reproduz contra Elaine a subjugação da qual também é vítima em seu contexto doméstico. Ampliando mais ainda o olhar no contexto da trama, percebe-se que as crianças de modo geral, apenas refletem em suas relações as dinâmicas de opressão e conflitos do mundo dos adultos, ainda que os meninos façam isso de forma mais explícita, com xingamentos e brigas físicas, e as meninas de modo mais sutil, com manipulações e comentários depreciativos, por exemplo.

Se em suas entrevistas Atwood afirma que todos teriam tido uma Cordelia em sua infância, dando, assim, a entender que também ela pode ter tido, há também de sua parte um questionamento do porquê tantos de seus leitores admitirem ter sido vítimas de uma criança como Cordelia, mas pouquíssimos admitirem já ter ocupado o lugar dela. Cabe lembrar que, em determinado momento da narrativa de *Olho de gato*, Elaine troca de lugar com Cordelia,

passando a ser ela quem ocupa o poder de subjugar e martirizar a amiga. Teria também Atwood em determinado momento de sua vida saído do papel de vítima e passado ao papel de algoz? Nesse caso, pareceria válida a suposição de que a obsessão por reencontrar e quem sabe reconciliar-se com Cordelia, poderia indicar também uma necessidade de autoperdão.

Elas são barulhentas, elas estão cheias de dinheiro; elas são desordeiras como garotas de treze anos, são inocentes e desbocadas, não estão ligando a mínima. Livraram-se das responsabilidades, das obrigações, dos velhos ódios e rancores; agora podem agir de novo como crianças, por um curto espaço de tempo, mas desta vez sem o sofrimento. É disto que sinto falta, Cordelia: não de algo que passou, mas de algo que nunca irá acontecer. Duas velhas tomando chá e rindo (ATWOOD, 2007, p. 430-431)

O trecho acima demonstra ambiguidade da relação entre Elaine e Cordelia, evidenciando que a despeito do sofrimento que infligiram uma a outra também compartilharam momentos bons e é da possibilidade de reviver esses momentos bons, mas agora desvinculados de uma dinâmica de opressão, seja de qual parte for, que a protagonista sente falta.

Além disso, não podemos afirmar com certeza se Atwood, assim como Elaine, se sente culpada por ter se tornado ela em algum momento a autora de uma dinâmica subjugação contra outras pessoas, não obstante, a reconciliação com Cordelia representaria, talvez, uma busca pelo autoperdão, pelo fato de em determinada fase ter acolhido em si valores que depois entendeu como cruéis, mesmo que isso só tenha ocorrido em malefício e rejeição a si mesma e à sua origem familiar. Essa suposição tem como base relatos de Atwood, ao comentar, por exemplo, que a rejeição à mãe na infância era fruto da internalização de um olhar machista que subjugava as mulheres e, que, uma vez superados esses preconceitos, pôde reconhecer que enxergava a mãe sob uma ótica injusta.

Dobrovsky (1977), na narrativa de *Fils*, por diversas vezes recorre aos sonhos — em especial aos sonhos típicos, que remetem a mitos —, estratégia que se justifica pelo caráter psicanalítico do qual dota seu procedimento autoficcional. Em *Olho de gato* o recurso onírico é explorado de diferentes modos. Há várias descrições de sonhos da protagonista, ao longo do texto, nos quais, assim como em sua obra artística, emergem imagens simbólicas. Estando no acampamento com a família, sonha que tenta sem sucesso vestir as roupas de inverno, que costuma usar em Toronto: “Sonho que estou vestindo minhas roupas de inverno, em Toronto, mas meu vestido não cabe. Eu o visto pela cabeça e tento enfiar os braços nas mangas. Estou caminhando pela rua com partes do corpo saindo para fora do vestido, nuas. Sinto vergonha (ATWOOD, 2007, p. 157).” O fato de não caber na roupa e da vergonha que isso lhe causa

pode ser lido como representação simbólica de sua dificuldade de inserir-se adequadamente, “de caber” nas regras que a vida em Toronto lhe exige, como se precisasse de um espaço e de uma liberdade maiores, que é o que experimenta quando está nos acampamentos na floresta.

Já este outro sonho, descrito a seguir, pode ser interpretado em correlação com as experiências de desmaio e despersonalização, pelas quais Elaine passou algumas vezes no período em que enfrentava o bullying.

Sonho que estou correndo pela rua da escola. Fiz alguma coisa errada. É outono, as folhas estão queimando. Tem um monte de gente correndo atrás de mim. Todos estão gritando. Uma invisível mão segura a minha, puxa-me para cima. Tem degraus no ar, e subo por eles. Ninguém mais consegue ver os degraus. Agora estou parada no ar, fora do alcance das pessoas que estão com os rostos virados para cima. Elas ainda estão gritando, mas não consigo mais escutá-las. Suas bocas abrem e fecham silenciosamente, como bocas de peixes (ATWOOD, 2007, p. 200-201).

Assim como a experiência descrita nesse sonho, os desmaios são, para Elaine, uma das formas de deslocar-se do espaço-tempo presente, de tornar-se inacessível; são sentidos por ela, até mesmo, como uma forma de evadir-se de si mesma:

Estou começando a achar que descobri algo que vale a pena saber. Tem um jeito de sair dos lugares de onde você quer sair, mas não consegue. Desmaiar é como sair do próprio corpo. Quando você acorda é mais tarde. O tempo continuou a passar sem você (ATWOOD, 2007, p.181)

O mesmo efeito lhe trarão os episódios de despersonalização (transtorno que provoca a sensação de enxergar-se de fora do corpo, distante dele, e/ou de irrealidade do que ocorre ao redor).

Começo a passar períodos fora do meu corpo sem cair. Nestas ocasiões eu me sinto fora de foco, como se houvesse duas de mim, uma sobreposta a outra, mas de forma imperfeita. Tem uma borda transparente e, ao lado dela, uma faixa de carne sólida, insensível como uma cicatriz. Posso ver o que está acontecendo, posso ouvir o que estão dizendo, mas não tenho de prestar atenção. Meus olhos estão abertos, mas não estou lá. Estou observando de fora. (ATWOOD, 2007, p. 184)

A experiência de duplicação de si mesma experimentada por Elaine ocorrerá também de um outro modo quando já adulta, em seu retorno à Toronto, experimenta a sensação de acessar camadas temporais diversas, trazendo à tona experiências passadas como se de fato as revivesse, colocando-nos assim diante de algo que pode ser interpretado como uma metáfora que radicaliza a proposição de Bergson (1999) de que determinadas perturbações do

funcionamento mental podem fazer com que imagens-lembranças irrompam ainda que não se prestem à manutenção do caráter prático da vida:

Para que servirão essas imagens-lembranças? Ao se conservarem na memória, ao se reproduzirem na consciência, não irão elas desnaturar o caráter prático da vida, misturando o sonho à realidade? Seria assim, certamente, se nossa consciência atual, consciência que reflete justamente a exata adaptação de nosso sistema nervoso à situação presente, não descartasse todas aquelas imagens passadas que não são capazes de se coordenar à percepção atual e de formar com ela um conjunto *útil*. No máximo algumas lembranças confusas, sem relação com a situação presente, ultrapassam as imagens utilmente associadas, desenhando ao redor delas uma franja menos iluminada que irá se perder numa imensa zona obscura. Mas vem um acidente que perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a reação motora; afrouxe por um instante a tensão dos fios que vão da periferia à periferia passando pelo centro, e logo as imagens obscurecidas reaparecerão em plena luz: é esta última condição que se realiza certamente no sono quando sonhamos (BERGSON, 1999, p. 92-93)

Se a multiplicação de si que Elaine experimenta é fruto de inventividade imaginativa, delírios ou experiências místicas, não se pode definir ao certo, talvez porque haja entre tudo isso uma relação advinda de uma origem comum: o inconsciente, que como num sonho a faz vivenciar realidades próprias, paralelas ao que está acontecendo de fato. Por vezes, enxerga Cordelia como um espectro que lhe acompanha em diversos lugares e vive encontros imaginados com ela. Em outros momentos, mergulha numa narrativa imaginária relacionada às circunstâncias da morte trágica do irmão, para ao final admitir que está inventando e recomeçar a contar a história, de acordo com as informações que obteve das testemunhas, embora ainda permeada por suposições próprias.

O novo homem começa a descer o corredor do avião, sua cabeça retangular de três buracos virando de um lado para o outro. Um segundo homem anda atrás dele. Sinistramente, começa a tocar uma música no alto-falante, adocicada, soporífera. O homem para; sua cabeça enorme move-se para a esquerda, como a cabeça de um monstro míope, abobalhado. Ele estende um braço, faz um gesto com a mão: *De pé*. É para o meu irmão que ele aponta. Aqui eu paro de inventar. Conversei com as testemunhas, os sobreviventes, então sei que meu irmão se levanta, passa pelo homem no assento do corredor, dizendo “Com licença”. A expressão do rosto dele é de preocupação e curiosidade: estas pessoas são imprevisíveis, mas quase todo mundo é. Talvez eles o tenham confundido com outra pessoa. Ou podem querer que ele ajude a negociar, porque estão se dirigindo para a frente do avião, onde outra cabeça de fronha está esperando.

É esta que abre a porta para ele, como um educado porteiro de hotel, deixando entrar a luz do dia. Depois da semiescuridão lá de dentro, a luz é ofuscante, e meu irmão fica parado piscando os olhos até conseguir focar aquela imagem de areia e mar, um postal de férias. Então ele começa a cair, mais rápido do que a velocidade da luz. É assim que o meu irmão entra no passado. (ATWOOD, 2007, p. 401)

Elaine sonha acordada, em muitos momentos, deslocando-se para um universo paralelo, particular. Uma das, senão a, experiência mais significativa relativa a esse processo, que transita entre o onírico, a imaginação, a loucura e o mito, está relacionada ao episódio em que quase morre, quando suas amigas a obrigam a descer um desfiladeiro, o qual depois ela não conseguirá subir de volta, ficando sem capacidade de se mover à beira de um riacho congelado. É nesse contexto que uma figura feminina que mais tarde ela reconhecerá como uma santa, por milagre, a capacitará a se locomover novamente e voltar para casa:

Sei quem foi que eu vi. Foi a Virgem Maria, não pode haver nenhuma dúvida. Mesmo quando estava rezando, eu não tinha certeza se ela era real, mas agora sei que é. Quem mais poderia caminhar no ar daquele jeito, quem mais tem um coração que brilha? É verdade que não havia vestido azul nem coroa; o vestido dela parecia preto. Mas estava escuro. Talvez a coroa estivesse lá, e eu não tenha conseguido ver. E ela pode ter diferentes roupas, diferentes vestidos. Nada disto importa, porque ela veio me buscar. Ela não quis que eu congelasse na neve. Ela ainda está comigo, invisível, envolvendo-me em calor e livrando-me da dor, ela me ouviu, afinal. (ATWOOD, 2007, p. 184)

Apesar de após esse acontecimento Elaine desenvolver uma amnésia dissociativa — tipo de amnésia que provoca o esquecimento de eventos traumáticos — a figura da mesma virgem, que lhe teria aparecido, desperta sua atenção, quando numa viagem ao México, ela a encontra sob a forma de uma escultura identificada como Virgem das Coisas Perdidas.

Então eu vi a Virgem Maria. Não soube que era ela a princípio, porque não estava usando o costumeiro azul ou branco e dourado, e sim preto. Ela não tinha uma coroa. Estava de cabeça baixa, o rosto na sombra, as mãos abertas e estendidas de cada lado. Ao redor dos seus pés, havia cotos de vela e, por todo o seu vestido preto, estavam pregadas o que achei que eram estrelas, mas depois vi que eram miniaturas de cobre ou estanho de braços, pernas, mãos, ovelhas, burros, galinhas e corações. Entendi o significado daqueles objetos: ela era uma Virgem de coisas perdidas, que devolvia o que estava perdido. Ela foi a única daquelas Virgens de madeira ou mármore ou gesso que me pareceu real. Podia haver algum sentido em rezar para ela, em se ajoelhar, em acender uma vela. Mas não fiz isto, porque não sabia pelo que rezar. O que estava perdido, o que eu poderia prender no seu vestido. (ATWOOD, 2007, p. 208)

Essa mesma imagem também será representada em uma de suas pinturas, *Teoria de campo unificada*, portando uma bolinha olho de gato, o que certamente responde à pergunta que ela faz diante da escultura do México.

A experiência mítico-religiosa da protagonista com a Virgem das Coisas Perdidas confronta a doutrina protestante, que lhe é apresentada pela família de Grace, colocando uma suposta aparição mariana como instrumento de salvação e sobrevivência da personagem. Essa centralidade, em contraponto com o aspecto secundário atribuído à Maria pelo protestantismo

também em contradição com a ideologia patriarcal da sociedade da época atribui nuances específicas à questão da reabsorção da figura materna em *Olho de gato*, para além do que ocorre em *Fils*.

A figura de Maria é reconhecida por Jung (2000) como relacionada ao arquétipo materno da Grande Mãe. Assim, a busca por reabsorção da figura materna ganha em *Olho de gato* um aspecto mais amplo, adquirindo um carácter coletivo/universal, haja vista que os arquétipos, conforme a teoria junguiana, seriam conteúdos imagéticos atemporais e universais, cuja origem se encontraria no inconsciente coletivo: “estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos (JUNG, 2000, p. 16)”

Segundo o autor, esses arquétipos encontrariam formas de expressão em ensinamentos esotéricos, mitos, contos de fada. Nesses casos, apesar de sua origem no inconsciente, esses conteúdos, ao tomarem forma, já teriam passado por um processo de elaboração que os tornou conscientizados. Essas imagens estariam presentes também no sonho e em visões, porém nesse caso teriam um carácter mais imediato, mais subjetivo e menos apreensível. Vai ao encontro dessa proposição o exemplo que recortamos da narrativa analisada, pois se a presença da imagem da Virgem das Coisas Perdidas se manifesta inicialmente sob a forma de sonhos/visões, apenas quando ela é vista sob a forma de escultura e posteriormente reproduzida como pintura é que seu significado ganha contornos mais nítidos.

“O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2000, p. 17).” As matizes adquiridas pelo arquétipo materno a partir da representação de Maria, como Virgem das Coisas Perdidas, revelam um contraponto ao processo de quebra da ambiguidade, que Jung aponta como característico do cristianismo, uma vez que diferentemente dos deuses da antiguidade que apresentariam um carácter mais próximo das vicissitudes terrenas, figuras sagradas do cristianismo, como Maria, por exemplo, não carregariam contradição moral, estando acima da condição carnal, terrena.

A imagem da *Virgem* elaborada por Atwood rompe com essa representação convencional de Maria, a tal ponto que a personagem Elaine demora a entender que se trata de uma imagem mariana quando a encontra no México. No entanto, ao reconhecê-la a percebe como a única representação sagrada do local com a qual ela poderia identificar-se, pois seria uma imagem mais próxima do humano convencional. Destituída da coroa, e vestindo preto-luto, — em vez do habitual azul, branco ou dourado, cores que remeteriam à ideia de

um reino celestial — com objetos vários pregados na roupa, simbolizando o que se perdeu, seu rosto encontra-se na sombra, sinalizando certamente sua figura enquanto portadora de tudo aquilo que foi obscurecido, aquilo que a luz da consciência não consegue alcançar. Se o cristianismo obscureceu em suas personagens sagradas o que era tido como ruim, o mesmo ocorreu com a memória autobiográfica de Elaine. Além disso, é bastante significativo simbolicamente o fato de essa imagem ser reencontrada justamente no México, um país onde a celebração da perda em sua forma mais evidente, a morte, ocorre de modo a acolhê-la sem tabus, como parte da vida cotidiana e dos processos naturais que nela ocorrem, diferente do que acontece na maior parte do mundo ocidental, conforme comenta Elaine:

No México, eles fazem esta festa do jeito certo, sem disfarces. Crânios de açúcar, piqueniques nos túmulos, um prato para cada convidado, uma vela para a alma. Todo mundo vai embora feliz, inclusive os mortos. Nós rejeitamos este fluxo natural entre dimensões: queremos os mortos impronunciáveis, recusamo-nos a nomeá-los, recusamo-nos a alimentá-los. Por isso, nossos mortos são mais magros, mais cinzentos, mais difíceis de ouvir e mais famintos.

Ainda que relacionada inicialmente a uma experiência aparentemente individual, a imagem da Virgem das Coisas Perdidas é elaborada de modo que se conecta a um conflito coletivo de negação das sombras, com o qual se relacionam alguns elementos da simbologia cristã. A negação da sombra, do mal, leva ao esquecimento, ou a amnésia tema central da obra atwoodiana, inviabilizando ao indivíduo a elaboração de uma narrativa autobiográfica contínua. Quebra-se a linearidade da narrativa, fragmenta-se a identidade do sujeito.

Quando em sua última representação que é a reproduzida na pintura de Atwood, a Virgem das Coisas Perdidas aparece portando a bolinha olho de gato, o que se oferece é uma possibilidade de se jogar luz sobre a sombra, ou seja, de tornar acessível à consciência os traumas e as perdas recalçados no inconsciente. Assim, o objeto no qual a personagem diz ser capaz de ver sua vida toda, representa-nos uma forma de recomposição narrativa, porém seu formato esférico, transparente, no qual as lembranças estão contidas e de onde emergem e por vezes se sobrepõem, rompe com qualquer possibilidade de linearidade espaço-temporal.

Além disso, as lembranças emergem sob a forma de símbolos, a exemplo daqueles que se encontram pregados à roupa da virgem. Logo, o que se percebe é que a narrativa de uma vida ou a identidade de um sujeito já não mais podem ser percebidas de modo linear, mas sim por fragmentos destituídos de um caráter literal referencial, pois dotados de um caráter simbólico (fictício). Nesse caso, a trama de *Olho de gato* parece autorreflexivamente nos

demonstrar que não é por uma estratégia autobiográfica convencional que a memória pode ser narrativizada, mas sim por um dispositivo autoficcional.

Em *Fils* as características de quebra, fragmentação, além da não linearidade narrativa, refletem-se de modo especial na linguagem, em seu aspecto sonoro, visual e gráfico constituindo o chamado discurso quebrado.

A outra razão tem a ver com a escrita: se abandonarmos o discurso cronológico-lógico em favor de uma digressão poética, de um verbo sem direção fixa, onde as palavras têm predileção sobre as coisas - são tomadas por coisas -, automaticamente nos afastamos da narrativa realista e entramos no universo da ficção. Estabelece-se então um curioso torniquete: a falsa ficção – que é a história de uma vida verdadeira – o texto, pelo movimento de sua escritura, desaloja-se instantaneamente do registro patenteado do real. Nem autobiografia nem romance, pois, em sentido estrito, funciona no espaço entre os dois, num encaminhamento incessante, num lugar impossível e inatingível fora do âmbito de funcionamento do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera em uma vida, não no vazio. (DOUBROVSKY, 2012, p. 54)

Entretanto essa fragmentação não se deve apenas a subversões sintáticas e ao privilégio dado às palavras, deve-se também em parte às representações da memória:

A predileção textual do ISSO ocorre na própria ordem da exposição: uma série de memórias/fantasmas descentralizados e desconectados desenrola-se em Outro Palco, antes que o EU apareça e seja capturado na realidade de uma imagem. Toda a introdução do livro (*Strates*) é construída sobre a oposição de um núcleo presente e fragmentado (o narrador acorda, levanta, toma banho, faz ginástica, etc.) e uma sucessão de camadas de memória de imagens fantasmáticas que o envolvem e o vestem (DOUBROVSKY, 2012, p. 51).

Já em *Olho de gato*, o aspecto visual não é explorado a partir de recursos gráficos, mas especialmente pelas descrições minuciosas de objetos, das obras de arte, de cenários, que, como já vimos, são ricos em potencial simbólico. O aspecto da não-linearidade, por sua vez, é construído numa dinâmica narrativa que se efetiva a partir do modo como emergem e se articulam as lembranças. Além de tudo, a elaboração desse texto não-linear caminha em consonância com reflexões trazidas no enredo a partir da abordagem de teorias físico-cosmológicas que se dedicam a compreender elementos do universo físico, especialmente sua dimensão temporal. Partindo da suposição de que, possivelmente, tais reflexões norteiam tanto a forma como a dimensão temporal é elaborada no enredo, quanto a relação subjetiva de Elaine com o tempo a partir de sua experiência mnemônica, espera-se compreender no capítulo seguinte se ocorre na composição narrativa de *Olho de gato* uma

metaforização do discurso físico-cosmológico, transformando-o, neste caso, em recurso estético-literário.

CAPÍTULO 2 | APROXIMAÇÕES ENTRE A RACIONALIDADE CIENTÍFICA E A INTUIÇÃO CRIATIVA LITERÁRIA: A PRESENÇA E METAFORIZAÇÃO DO DISCURSO FÍSICO-COSMOLÓGICO EM OLHO DE GATO

2.1 O diálogo com o conhecimento científico

Teorias provenientes das ciências da natureza são por diversas vezes citadas e colocadas como objeto de reflexão em *Olho de gato*. A autora justifica que a presença de teorias da física e da cosmologia decorre da leitura de obras de divulgação científica de autores como Paul Davies, Carl Sagan, John Gribbin e Stephen W. Hawking; este último inclusive será homenageado com um personagem homônimo e, como ele, cientista, no livro, o irmão de Elaine, Stephen. Margaret Atwood também atribui a menção à teoria dos fios às explanações recebidas de seu sobrinho David Atwood (ATWOOD, 2007).

Para além de teorias físicas e cosmológicas, a partir do personagem do pai de Elaine apresentam-se, de modo especial, em episódios da infância da personagem, perspectivas biológicas de entendimento do mundo e da vida. Em entrevista a autora justifica que a familiaridade com essas teorias tem origem na relação com seu pai, assim como o da personagem, um biólogo entomologista (ATWOOD, 1989). No romance, as pesquisas entomológicas e o conhecimento biológico que o pai compartilha cotidianamente com a família em certa medida direcionam a experiência de mundo de Elaine em sua infância.

Enquanto come, ele fala sobre as lagartas: sua quantidade, sua engenhosidade, os diversos métodos de derrotá-las. [...]
 [...]Os insetos são mais velhos do que as pessoas, têm mais experiência em sobreviver e existem em número muito maior do que nós. De todo modo, provavelmente teremos desaparecido antes do final do século, por causa da bomba atômica e do jeito que as coisas estão indo. O futuro pertence aos insetos.
 — Baratas — meu pai diz. — É só o que vai restar, depois que terminarem com tudo. — Ele diz isto jovialmente, descascando uma batata (ATWOOD, 2007, p. 78)

Além de ter sido exposta a diálogos como o descrito acima e de, desde cedo, ter estabelecido um contato muito próximo com elementos relativos ao estudo de biologia – tais como: animais, microscópios, laboratórios – Elaine não é estimulada, no contexto doméstico, a compreender o mundo a partir de uma perspectiva religiosa, tendo que lidar, inclusive, com

certas objeções dos pais quando decide aceitar o convite de Grace e sua família para ir à igreja.

Quando falo deste plano para os meus pais, eles ficam ansiosos.

— Você tem certeza de que quer mesmo ir? — minha mãe diz.

Quando ela era pequena, ela conta, tinha de ir à igreja gostasse ou não. O pai dela era muito rígido. Ela não podia assoviar aos domingos.

— Você tem mesmo certeza?

Meu pai diz que ele não acredita em fazer lavagem cerebral nas crianças. Quando você cresce, pode decidir a respeito de religião, que, na opinião dele, tem sido responsável por um monte de guerras e massacres, bem como fanatismo e intolerância.

— Toda pessoa instruída deveria conhecer a Bíblia — ele diz. — Mas ela só tem oito anos.

— Quase nove — corrijo.

— Bem — diz meu pai. — Não acredite em tudo que ouvir. (ATWOOD, 2007, p. 108)

Conforme se percebe, a postura crítica e cética, que o saber científico demanda, é aconselhada a Elaine, mesmo quando ela se dispõe à busca pela religiosidade. Todavia, se o encontro com a ciência se apresenta, inicialmente, para a protagonista a partir do âmbito da biologia, aos poucos as teorias biológicas vão cedendo espaço para a abordagem de ideias do campo da física e da cosmologia, trazidas pelo irmão Stephen, que, gradativamente, vai se desapegando do objeto de estudo paterno e se aproximando das disciplinas que mais tarde farão dele um grande e renomado cientista.

Há um momento bastante representativo dessa transição de interesse de Stephen, no qual duas concepções teóricas são colocadas em jogo por pai e filho, a fim de se refletir sobre o futuro da humanidade. A primeira, evocada pelo pai, parte de análises ecológicas, de fatores que podem culminar na extinção da raça humana na Terra. Já a segunda, trazida por Stephen, parte de uma perspectiva astrofísica para reconhecer o caráter ínfimo da vida humana no universo, bem como seu fim inevitável.

[...]meu pai explica por que a raça humana está condenada. Desta vez é porque nós descobrimos a insulina. Os diabéticos não estão mais morrendo cedo, estão vivendo tempo suficiente para transmitir diabetes para os filhos. Em breve, pela lei da progressão geométrica, nós todos seremos diabéticos, e como a insulina é feita a partir de estômago de vaca, o mundo todo ficará coberto de vacas produtoras de insulina, as partes que não estão cobertas de seres humanos, que, aliás, estão se reproduzindo depressa demais. As vacas arrotam gás metano. Já tem gás metano demais entrando na atmosfera, ele vai acabar com o oxigênio e talvez transforme a Terra toda numa gigantesca estufa. Os oceanos polares irão derreter, e Nova York vai ficar sob dois metros de água, sem falar em muitas outras cidades costeiras. Também temos de nos preocupar com os desertos e com a erosão. Se não formos exterminados pelos arrotos das vacas, acabaremos como o deserto do Saara, diz meu pai animadamente, terminando seu bolo de carne.

[...]

Antes meu irmão teria ficado mais interessado no destino da raça humana. Agora ele diz que, se o Sol se tornasse uma supernova, veríamos isto em oito minutos. Ele está vendo as coisas a longo prazo. Mais cedo ou mais tarde, vamos virar mesmo cinzas, é o que ele está deixando implícito, então por que nos preocupamos com umas vacas a mais ou a menos? Embora ele ainda colecionasse observações sobre borboletas, está se afastando cada vez mais da biologia.

Numa visão mais ampla, somos apenas um sujinho verde na superfície, diz meu irmão. (ATWOOD, 2007, p. 226)

Por meio de provocações sugestivas, Stephen leva também Elaine a um maior interesse por teorias físico-cosmológicas. Porém, enquanto Stephen lida com essas teorias de modo objetivo, tendo-as como foco de investigação científica, Elaine se apropria delas de modo mais subjetivo. Assim, sem compromisso com qualquer rigor referencial, as ressignifica, até mesmo em suas obras de arte, com grande liberdade. É descrita no romance, por exemplo, uma pintura feita pela protagonista que tem como título *Teoria do campo unificado*. Esse nome é o mesmo de uma teoria de Einstein que não chegou a ser concluída. Trata-se da tentativa frustrada do físico de criar uma teoria que resultasse da unificação dos campos gravitacional e eletromagnético.

Albert Einstein foi, sem dúvida, um dos pioneiros da nossa época nessa busca por uma teoria unificada. Além de propor a unificação do espaço-tempo e da equivalência entre massa e energia, Einstein dedicou os últimos 30 anos de sua vida em busca de uma teoria que pudesse unificar a teoria eletromagnética e sua teoria da relatividade geral, que ele chamou de teoria relativista do campo não-simétrico. O último passo dado pela teoria da relatividade diz respeito à teoria unitária do campo que é caracterizada pela transição para os campos não simétricos. O propósito de Einstein era, portanto, unificar o conceito de campo da teoria eletromagnética de Faraday e Maxwell com a teoria do campo relativista (MEDEIROS; SKWARA, 2008, p. 69)

Einstein buscava uma teoria que possibilitasse uma compreensão unificadora das forças da natureza e de sua interação. Pode-se supor que essa busca por uma compreensão unificadora parte do pressuposto de que as teorias existentes até o momento só permitiam uma compreensão fragmentada do mundo físico. De modo análogo, Elaine também não consegue construir sobre si mesma um conhecimento que propicie a constituição de uma identidade unificada, uma vez que as informações, lembranças que tem sobre si de modo consciente são fragmentadas, descontínuas. Assim, em sua pintura *Teoria do campo unificado*, a representação da Virgem das Coisas Perdidas segurando sua bolinha olho de gato – objeto que quando encontrado lhe revela sua vida toda – é metáfora dessa unificação perseguida na trama não em termos de forças da natureza, mas de identidade.

Começar com esse exemplo é interessante para que frisemos que é com grande criatividade, liberdade e de modo bastante flexível que Atwood se apropria das teorias

físico-cosmológicas tomando-as como base para metáforas, deslocando, por vezes, elementos centrais de uma teoria específica, como nesse caso o elemento da “unificação”, e inserindo-os em outro contexto significativo.

Dentre as principais teorias que se tornam objeto de reflexão na trama, destacam-se aquelas relativas ao tempo. O primeiro capítulo já se inicia com a citação de uma delas, que Elaine teria ouvido de Stephen:

O tempo não é uma linha e sim uma dimensão, como as dimensões do espaço. Se você pode curvar o espaço, também pode curvar o tempo, e se você fosse capaz de se mover mais depressa do que a luz, poderia viajar para trás no tempo e existir em dois lugares ao mesmo tempo. (ATWOOD, 2007 p. 15)

Essa compreensão do tempo como quarta dimensão de um continuum espaço-temporal, proveniente das teorias matemáticas de Minkovsky, é base da teoria da relatividade restrita, de Albert Einstein:

[...] não há enunciado mais banal que o que afirma do que nosso mundo cotidiano é um contínuo espaço-temporal quadridimensional. O espaço é um contínuo tridimensional. Quer dizer isto que é possível descrever a posição de um ponto (em repouso) mediante três números x, y, z (coordenadas) e que, dado qualquer ponto, existem pontos arbitrariamente próximos cuja posição se pode descrever mediante valores coordenados (coordenadas) x_1, y_1, z_1 que se aproximam arbitrariamente às coordenadas x, y, z do primeiro. Devido a esta última propriedade falamos de um contínuo; devido ao caráter tríplice das coordenadas de tridimensional. Analogamente ocorre com o Universo físico, com o que Minkowski chama brevemente mundo ou Universo, que é naturalmente quadridimensional no sentido espaço-temporário. Pois esse Universo se compõe de eventos individuais, cada um dos quais pode descrever-se mediante quatro números, a saber, três coordenadas espaciais x, y, z e uma coordenada temporal, o valor do tempo t . (EINSTEIN, 1991, p. 40)

Já a noção de curvatura espaço-temporal provém dos postulados de Einstein na teoria da relatividade geral, em que se propõe que os corpos provocam uma curvatura no espaço ao redor de si, proporcional à sua massa.

Einstein apresentou a sugestão revolucionária de que a gravidade não é uma força idêntica às outras, mas sim uma consequência do fato de o espaço-tempo não ser plano, como se pensara: é curvo ou "deformado" pela distribuição de massa e de energia. Corpos como a Terra não são feitos para se moverem em órbitas curvas por ação de uma força chamada gravidade; em vez disso, seguem o que mais se parece com uma trajetória retilínea num espaço curvo, chamada geodésica. Uma geodésica é o caminho mais curto (ou mais longo) entre dois pontos próximos. (HAWCKING, 1994, p. 16)

Finalmente, a última afirmação presente no trecho supracitado de *Olho de gato*, que fala sobre a possibilidade que supostamente teríamos de viajar no tempo caso alcançássemos velocidades maiores que a da luz, também dialoga com teorizações da relatividade einsteiniana.

Tendo como base essa mesma teoria, *Olho de gato* traz ainda apontamentos sobre a influência da velocidade da luz em nossa experiência com relação àquilo que vemos e a quando vemos, se simultaneamente ao evento ou de forma atrasada, por exemplo. Além disso, abre espaço para conjecturas, que só se realizariam se o ser humano fosse capaz de se aproximar da agilidade com que a luz se move.

Essas conjecturas se aproximam a algumas trazidas por autores lidos por Margaret Atwood. Em *Como construir uma máquina do tempo*, por exemplo, Paul Davies (1980), procura sugerir os passos e a tecnologia que seria necessária para a construção de uma máquina que possibilitasse aos seres humanos viajar na velocidade da luz, ou além, e assim ter liberdade de ir para o passado ou futuro. Porém, tal tecnologia não ultrapassa o campo das ideias. Ainda não há nada que permita de forma efetiva ao ser humano viajar no tempo.

Carl Sagan discorre sobre essa impossibilidade apontada por Einstein de se alcançar a velocidade da luz:

Einstein codificou estas regras na teoria da relatividade especial. A luz (refletida ou emitida) de um objeto viaja com a mesma velocidade, independente se o objeto é estacionário ou está se movendo: Não se deve adicionar a sua velocidade à da luz. Também nenhum objeto material pode mover-se mais rapidamente do que a luz: Não se deve viajar na ou além da velocidade da luz. Nada na física evita você de viajar próximo da velocidade da luz se você assim o desejar: 99,9% desta velocidade será ótimo. Não importa quanto você lute, jamais terá o décimo que falta. Para o mundo ser logicamente consistente, deve haver um limite de velocidade cósmica. (SAGAN, 1980, P. 200)

Entretanto, este mesmo autor irá elencar diversas situações que os conceitos da teoria da relatividade suscitam na imaginação, como no exemplo abaixo:

Imaginemos que você esteja se aproximando da velocidade da luz em uma prancha motorizada. (A relatividade é rica em frases iniciando-se: Imaginemos... Einstein chamava este tipo de exercício de *gedankenexperiment*, um experimento idealizado através do pensamento). À medida que a sua velocidade aumenta, você começa a ver nos cantos os objetos passando. Enquanto você está rigidamente olhando em frente, as coisas que estão atrás de você aparecem dentro do seu campo de visão em evidência (SAGAN, 1980, p. 201)

Há divergências com relação ao fato de Einstein ter de fato utilizado a palavra *gedankenexperiment*. Gendler (2003), por exemplo, é uma autora que diverge dessa suposição, apesar de reconhecer que Einstein teve contato com as teorias de Ernst Mach, que

foi quem popularizou o termo. Porém, ainda que não tenha feito uso dessa palavra, os experimentos mentais ou experimentos de pensamento estão de fato presentes nas teorias einsteinianas. Em *Olho de gato* - ainda que sem o mesmo rigor metodológico e objetivo com que aparecem nas obras do campo da ciência – procedimentos de exercícios mentais de imaginação, por vezes, também são utilizados por personagens, especialmente em alguns diálogos entre Stephen e Elaine.

Ele quer que eu imagine como uma pessoa que fosse inteiramente achatada interpretaria um universo tridimensional. Se você estivesse num universo bidimensional, seria percebido apenas no ponto de interseção, seria percebido como dois discos ovais, duas seções transversais bidimensionais dos seus próprios pés. E há os universos pentadimensionais, heptadimensionais. Esforço-me para imaginá-los, mas não consigo passar das três dimensões. (ATWOOD, 2007, p. 143)

Essa questão das limitações e do relativismo da percepção humana diante dos eventos do mundo é evocada diversas vezes em *Olho de gato*, estando relacionada a diferentes teorias. Uma delas é mais uma vez a teoria da relatividade. Ainda na infância Stephen explica a Elaine, por exemplo, que observar os astros celestes é observar partes do passado, devido à distância espaço-temporal de anos-luz a que esses astros se encontram de nós.

Estas são constelações. Cada uma delas é formada por um número enorme de estrelas, centenas de vezes maiores e mais quentes do que o nosso Sol. Estas estrelas estão a anos-luz de distância, ele diz. Nós não as estamos vendo realmente, estamos vendo apenas a luz que elas enviaram anos, centenas de anos, milhares de anos atrás. As estrelas são como ecos. (ATWOOD, 2007, p. 116)

Anos mais tarde, já adulto, ao explicar esse mesmo fato em uma palestra, o personagem acrescenta à sua fala a teoria do Big Bang para dizer que tudo que vemos pode ser considerado fóssil dos primeiros picossegundos dessa explosão inicial. Stephen ainda completa que quanto mais as pesquisas buscam se aproximar das condições desse momento da origem do universo, mais complexo e difícil se torna compreender o comportamento de energias e forças que escapam às possibilidades de explicação da ciência atual.

Também o papel do observador e os sistemas de referência são aspectos relativísticos que, embora não citados explicitamente, relacionam-se com o modo como se abordam as dinâmicas de observação na trama do romance analisado. Além disso, a menção a aspectos relacionados à óptica, como as condições da luz e as possibilidades do olho humano (e de outros seres), ocorre com frequência no enredo.

[...]Somos limitados pelos nossos equipamentos sensoriais. Como você acha que uma mosca vê o mundo?
 Sei como uma mosca percebe o mundo, já vi muitos olhos de mosca, pelo microscópio.
 — Facetado — respondo. — Mas cada faceta continua tendo apenas três dimensões.
 (ATWOOD, 2007, p. 145)

Elaine é levada a pensar sobre as limitações e sobre o relativismo de sua própria percepção visual, mas também é apresentada a instrumentos ópticos que lhe permitem ampliar sua visão, como o próprio microscópio, citado no trecho acima, que permite ver aquilo cujas dimensões reduzidas escapam ao olho humano. Experimenta ainda o uso do binóculo do irmão, que lhe permite ver mais longe, mas mesmo assim é muito limitado, quando comparado a um telescópio.

Ele segura um par de binóculos do meu pai, que tem permissão para usar desde que mantenha a correia pendurada no pescoço e não o deixe cair. O que ele quer mesmo é um telescópio.
 Quando permite que eu me junte a ele, e quando está a fim de conversar, ele me ensina novos nomes, mostra os pontos de referência: Órion, a Ursa, o Dragão, o Cisne. (ATWOOD, 2007, p. 116)

A experiência de ver da narradora é sempre permeada pela consciência do não visto, da limitação. Vindo a corroborar com essa experiência, outro instrumento óptico bastante utilizado por Elaine é o espelho, que não lhe devolve uma imagem exata, mas imagens ambíguas e transitórias.

Hoje em dia eu penso, e se elas realmente não conseguiam ver a si mesmas? Talvez fosse simplesmente isso: um problema de vista. Estou tendo esse problema atualmente: perto demais do espelho, sou um borrão; longe demais, não consigo enxergar os detalhes. Quem sabe o tipo de careta que estou fazendo, o tipo de arte moderna que estou desenhando em mim mesma? Até quando consigo ajustar a distância, eu vario. Sou transitória; tem dias em que pareço uma mulher de trinta e cinco envelhecida, outros, uma de cinquenta bem conservada. Depende muito da luz, e de como você aperta os olhos. (ATWOOD, 2007, p. 17)

O que se percebe nesse último trecho é que elementos do campo da óptica, tais como ângulo, distância, luz, espelhos e problemas oculares são abordados, entretanto, de uma forma que tende mais à construção de um sentido poético que referencial. Apesar de termos elencando algumas citações de trechos que recorrem a uma linguagem bastante didática e referencial, acredita-se que, no conjunto da obra, mesmo esses excertos estão a serviço de uma linguagem literária, que, neste caso, se utiliza das teorias científicas para explorá-las sem restringir-se aos limites de seu contexto significativo de origem. Portanto, a narrativa de *Olho de gato* nos instiga a uma análise que não se limite simplesmente a elencar os trechos em que

as teorias físicas e cosmológicas são expostas de modo literal, mas que busque, sobretudo, investigar possíveis representações metafóricas dessas teorias. Partimos do pressuposto de que tais representações se fazem presentes das seguintes formas:

- No modo como Atwood elabora o enredo do romance em questão;
- Nas experiências subjetivas da narradora-protagonista ao longo da trama;
- Nas descrições dos quadros pintados por Elaine.

A elaboração do enredo é um aspecto que de certa forma determina o modo como as experiências da narradora-protagonista se constituem ao longo da trama, e, assim, são questões que serão analisadas de modo correlacionado. No que tange a esse ponto, consideramos que o tempo enquanto elemento narrativo constitui um aspecto fundamental. Desse modo, pretende-se na seção seguinte deste capítulo investigar como Atwood pode ter se utilizado da representação do tempo no enredo de *Olho de gato* para dialogar com as teorias por ela citadas. Também procuraremos pensar as representações do tempo nas obras de arte pintadas por Elaine.

2.2 Duração: a representação do tempo subjetivo e seu potencial na elaboração de metáforas alusivas a aspectos teóricos e conceituais do tempo físico relativístico

Quando elencamos na seção anterior algumas citações, pudemos observar que, mesmo não citando o nome de Einstein ou da teoria da relatividade, a narrativa de *Olho de gato* apresenta trechos em que ideias e conceitos propostos por essa teoria estão presentes. Ainda que não tenha sido a intenção de Einstein, a influência da teoria da relatividade na filosofia e nas artes é reconhecida por filósofos da ciência, como Ian Hacking:

A Teoria da Relatividade Restrita (ou Especial) (1905) e depois a Teoria da Relatividade Geral (1916), de Einstein, foram acontecimentos mais perturbadores do que nos é dado conceber. A relatividade, no começo, teve mais repercussão nas humanidades e nas artes do que genuínas consequências testáveis na física (HACKING, 2013, p. 13)

O trabalho de Gomes (2011) traz um histórico dessa influência desde obras do século XX, como: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust — marcado pela quebra da linearidade espaço-temporal — até contemporâneas, como *Sonhos de Einstein*, de Alan

Lightman, em que real e ficção se relacionam e diferentes noções físicas de tempo refletem-se em capítulos estruturalmente heterogêneos.

Zanetic (2006, p.66) também destaca a influência da teoria de Einstein na Literatura do séc. XX.

A problemática do tempo relativístico impregnando o cenário literário é muito controversa e rica de possibilidades. Adentrando a produção literária do século XX, notamos que o campo de análise se amplia. Ao longo desse século encontramos vários exemplos da influência dos trabalhos de Einstein na literatura. De meu conhecimento posso nomear James Joyce (1882-1941), Thomas Mann (1875-1955), William Faulkner (1897-1962), Charles Percy Snow (1905-1980) e Friedrich Dürrenmatt (1921-1990).

Ao propormos pensar a teoria da relatividade, como estando estética e metaforicamente assimilada no interior de uma narrativa, uma das primeiras tendências é que logo pensemos em recorrer a um conceito bakhtiniano muito conhecido e cujo alicerce encontra-se na noção de indissociabilidade espaço-temporal proposta pela teoria da relatividade: o conceito de cronotopo.

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa “tempo-espaço”). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura. (BAKHTIN, 2002, p. 21)

Porém, apesar de reconhecermos a possibilidade de uma abordagem cronotópica em *Olho de gato* em estudos futuros, já que a ideia de tempo como quarta dimensão do espaço é inclusive citada por Stephen, para nosso trabalho em específico há outro conceito de tempo que apresenta maior potencial dialógico. Isso porque não só nos permite inter-relações com Einstein, mas também que possamos, posteriormente, analisar a representação temporal como um dos aspectos do dispositivo autoficcional na obra. Trata-se da noção de duração proposta por Bergson.

Não há dúvida de que o tempo se confunde antes de tudo para nós com a continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um fluxo ou de uma passagem, mas de um fluxo e de uma passagem que se bastam a si mesmos, o fluxo não implicando uma coisa que flui e a passagem não pressupondo estados pelos quais passamos: a *coisa* e o *estado* são apenas instantâneos tomados artificialmente da transição; e essa transição, sozinha naturalmente experimentada, é a própria duração. É memória, mas não memória pessoal, exterior ao que retém, distinta de um passado cuja preservação asseguraria; é uma memória interna à própria mudança, uma memória que prolonga o antes no depois e impede que sejam puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria constantemente. (BERGSON, 2006, p. 35)

Ao falar sobre o papel fundamental atribuído ao tempo em *Olho de gato*, Atwood afirma que pôde perceber a importância dele, quando uma tia idosa que se encontrava cega, ao ser perguntada sobre o que fazia para ocupar seu dia, respondeu que passava as horas contando a si mesma sua própria história e que o fim seria o fechamento do livro. Essa experiência levou a autora a concluir que o tempo passa diferente a depender da idade que você tem. Tal conclusão de um correr subjetivo do tempo é que teria inspirado o modo como se representa a dimensão temporal na obra aqui analisada (ATWOOD, 2017). Essa opção justifica ainda mais nossa escolha pelo conceito de duração, uma vez que ele procura justamente pensar o tempo a partir da subjetividade e da memória.

É preciso lembrar, entretanto, que, de acordo com Bergson (2006), nossa experiência de duração está relacionada à percepção, que seria um mecanismo ocorrido de modo a relacionar o mundo interno e o externo, a partir de sua simultaneidade. Logo, nossa experiência de duração, tempo subjetivo, não estaria, em absoluto, desconectada do tempo do mundo material.

Como passamos desse tempo interior para o tempo das coisas? Percebemos o mundo material, e essa percepção nos parece, com ou sem razão, estar tanto dentro de nós quanto fora de nós: por um lado, é um estado de consciência; por outro, é um filme superficial de matéria onde o sentimento e o sentido coincidiriam. Cada momento de nossa vida interior corresponde assim a um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante, que seria "simultâneo" com ele: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente, mundo material, porque não vemos razão limitá-lo à vizinhança imediata do nosso corpo: o universo parece-nos formar um todo único; e se a parte que está ao nosso redor dura em nosso caminho, deve ser a mesma, pensamos, do que a rodeia, e assim por diante indefinidamente.

Assim nasce a ideia de uma Duração do universo, ou seja, de uma consciência impessoal que seria o elo entre todas as consciências individuais, como entre essas consciências e o resto da natureza. uma percepção única e instantânea, múltiplos eventos localizados em vários pontos do espaço; a simultaneidade seria justamente a possibilidade de dois ou mais eventos entrarem em uma percepção única e instantânea (BERGSON, 2006, p. 35-36).

Essa simultaneidade que vincula a duração subjetiva ao tempo do universo nos sugere aproximações interessantes, a respeito da experiência de tempo vivida por Elaine na trama. Neste trecho, por exemplo, a percepção de tempo da protagonista é perturbada por uma peculiaridade do tempo da natureza, o fuso horário:

Eu me levanto do edredom com a sensação de que não dormi. Examino os pacotinhos de chá na quitinete, Névoa de Limão, Trovão Matinal, e prefiro um pouco de café forte, venenoso. Vejo-me parada no meio da sala, sem saber exatamente como fui da quitinete até lá. Um pequeno lapso de tempo, um pouco de

estática na tela, provavelmente diferença de fuso horário: acordada até muito tarde, drogada de manhã. Começo de Alzheimer (ATWOOD, 2007, p. 30)

Além disso, sua experiência de duração é representada de modo que, constantemente, vem a colocá-la numa posição dialógica com concepções físico-cosmológicas acerca do tempo, ainda que essa posição parta de uma aproximação não referencial entre as características de uma vivência temporal interior dinamizada fundamentalmente pela memória subjetiva e aspectos das teorias que procuram entender o tempo do mundo material. Podemos pensar nesse diálogo, de certo modo, em analogia com aquele que Bergson (2006) busca estabelecer entre a perspectiva do senso comum e a teoria da relatividade einsteiniana.

Para Bergson (2006) o senso comum nos sugere a existência de uma multiplicidade de consciências semelhantes à nossa, e assim também de durações internas, que examinadas em suas identificações e contiguidade de suas experiências com o mundo material, constituem o processo inter-relacional, por meio do qual se atesta “ a unidade de um tempo impessoal” (BERGSON, 2006, p. 37). Ao mesmo tempo em que o autor atribui essa formulação ao senso comum acredita que ela poderia ser também proveniente da teoria da relatividade.

Esta é a suposição do senso comum. Afirmamos que também poderia ser o de Einstein, e que a teoria da Relatividade é antes feita para confirmar a ideia de um Tempo comum a todas as coisas. Esta ideia, hipotética em todos os casos, parece-nos mesmo assumir um rigor e uma consistência particulares na teoria da relatividade, entendida como deve ser entendida. Esta é a conclusão que emergirá de nosso trabalho analítico. (BERGSON, 2006, p. 37)

Nota-se, entretanto, que, embora afirme essa possibilidade de dupla pertença a âmbitos aparentemente tão distintos de produção do conhecimento humano, Bergson (2006) não deixa de reconhecer a peculiaridade que essa formulação adquire enquanto resultado do rigor metodológico de uma teoria científica. Ainda assim, a recepção dessas ideias foi cercada de polêmicas que levaram o autor a embates com físicos de sua época, especialmente com Einstein (CANALES, 2005). A atitude de transpor, para a teoria da relatividade geral, regras da teoria da relatividade especial, levou Bergson a conclusões sujeitas a muitas críticas, principalmente quando ele se dedicou a analisar o paradoxo dos gêmeos, ou paradoxo do

viajante espacial de Paul Langevin¹⁴, desconsiderando os efeitos da aceleração¹⁵, já explanados por Einstein na teoria da relatividade geral. Especialmente, a recusa de Bergson em aceitar a existência de tempos múltiplos, nos termos da física relativística, foi alvo de questionamentos e de uma desvalorização de sua teoria (PEREIRA, 2008).

Porém, o debate entre Bergson e Einstein não se restringe apenas a esse ponto em específico. Einstein não acredita na possibilidade de qualquer interpretação filosófica, ou em qualquer relação entre uma compreensão filosófica do tempo e sua teoria (NASCIMENTO, 2015). Ele afirma que há no máximo um tempo psicológico que não coincide com a noção de tempo físico. Bergson discorda desse dualismo.

Seu percurso teórico apresenta amplo interesse para o campo das filosofias da consciência na medida em que não somente ele fez do *tempo real* o núcleo de seu pensamento, como procurou mostrar que é em nós, nos processos conscientes ou subjetivos e na profundidade de nosso eu, que manifestações paradigmáticas da temporalidade podem ser examinadas (MORATO PINTO, 2014, p.174).

Além disso, associando o tempo ao *élan vital*, Bergson coloca a capacidade criativa e artística como capazes de contribuir para a compreensão desse elemento. Embora à época a rejeição de Einstein a essas ideias tenha sido muito apoiada, isso não impediu que elas repercutissem tanto na filosofia quanto na literatura.

Para explicar os aspectos do tempo que eram mais importantes e que os cientistas desconsideravam constantemente, Bergson capitalizava frequentemente o termo. Ele o associou ao *élan vital*, um conceito traduzido mundialmente como "impulso vital" e argumentou que essa força estava entretecida por todo o universo, dando à vida um impulso e uma onda incontroláveis, sempre produtivos de novas criações inesperadas e apreendidas imperfeitamente pela ciência. Embora a ciência só pudesse lidar com isso de maneira imperfeita, isso era a espinha dorsal do trabalho artístico e criativo. A influência de Bergson na literatura disseminou-se em Gertrude Stein, T. S. Elliot, Virginia Woolf, William Faulkner e muitos outros que introduziram quebras, voltas e reviravoltas em narrativas, em que o futuro apareceu

¹⁴ O experimento mental do viajante espacial de Langevin resulta, por conta da teoria da relatividade especial, num paradoxo, também muito conhecido como paradoxo dos gêmeos. Veremos que, de acordo com a reciprocidade do movimento prevista na teoria restrita de Einstein, não é possível estabelecer um ponto de vista privilegiado para qualquer um dos pontos de vista (neste caso, o da nave espacial e o da Terra), sem que possamos então determinar se quem envelhece é o irmão que está na espaçonave ou o irmão que está na Terra.

¹⁵ No movimento acelerado a reciprocidade entre os sistemas deixa de existir. Logo, torna-se legítimo que os físicos falem de tempos múltiplos entendendo-os como reais. No último capítulo de *Duração e Simultaneidade*, Bergson chega a analisar a relatividade do ponto de vista do movimento acelerado, ou seja, da teoria da relatividade geral. Contudo, parece não se dar conta da diferença no trato dos cálculos que a aceleração requer com relação ao movimento uniforme.

[...] é muito estranho que Bergson não tenha se dado conta que uma mudança de aceleração em função da alteração do sentido do movimento (quando o foguete “faz a volta” para retornar à Terra) deva ser percebida imediatamente pelo viajante espacial e que, portanto, a reciprocidade do movimento entre ele e a Terra estaria quebrada. Em outras palavras, o viajante espacial saberia que é ele que está em movimento em relação à Terra e não o contrário. (PEREIRA, 2008, p. 132)

antes do passado e o passado após o futuro (CANALES, 2005, p. 7, tradução nossa).¹⁶

Nesse debate, concordamos com Tassinari (2018), que, apesar de reconhecer a especificidade física da teoria de Einstein, entende que suas ideias sobre espaço, tempo e simultaneidade chocam-se não só com o que propunha a física newtoniana, mas com noções filosóficas e cotidianas sobre esses elementos, fazendo com que a revolução que essa teoria representou na física impactasse a filosofia e mesmo o senso comum.

Além disso, corroboramos também com a perspectiva de Pereira (2008), que defende que as dificuldades enfrentadas por Bergson no diálogo com a teoria da relatividade não anulam a validade de sua defesa de um possível diálogo entre a filosofia e a ciência, nem destituem de todo o potencial de seu conceito de duração. Aqui acrescentamos a esse possível diálogo entre ciência e filosofia, também a arte e a literatura. Acreditamos que, apesar das inegáveis diferenças de linguagem, essa comunicação é viável, principalmente por meio das metáforas.

Nesse sentido de aproximação entre a representação do tempo em *Olho de gato* e a teoria bergsoniana, cabe atentarmos para uma imagem que se relaciona com ambas: a da água em sua fluidez. Para Riquier (2009, p. 54) “a fluidez é a imagem mediadora da filosofia bergsoniana, uma matriz de imagens que convergem para a verticalidade do oceano vasto e profundo, sem margens nem balizas por nós fixadas.” A narrativa de *Olho de gato*, por sua vez, explora o caráter fluido e transparente da água, a fim de criar uma representação do movimento temporal enquanto uma instável dinâmica de sobreposição de camadas:

Mas aí comecei a pensar no tempo como tendo uma forma, algo que você podia ver, como uma série de transparências sobrepostas. Você não olha para trás ao longo do tempo, mas através dele, como água. Às vezes vem isto à superfície, às vezes aquilo, às vezes nada. Nada vai embora (ATWOOD, 2007, p. 15)

A dissertação de Henriques (2010), dedica-se a abordar essa representação temporal em *Olho de gato* como transparência líquida, relacionando-a diretamente aos mecanismos da memória:

¹⁶ To explain those aspects of Time that were most important and that scientists constantly disregarded, Bergson would frequently capitalize the term. He associated it with *élan vital*, a concept translated worldwide as “vital impulse.” This impulse, he argued, was interwoven throughout the universe giving life an unstoppable impulse and surge, ever productive of new unexpected creations, and imperfectly grasped by science. Although science could only deal with it imperfectly, it was the backbone of artistic and creative work. Bergson’s influence on literature was seen as spreading to Gertrude Stein, T. S. Elliot, Virginia Woolf, William Faulkner, and numerous others who introduced breaks, twists, and turns in narratives where the future appeared before the past and the past after the future (CANALES, 2005, p. 7).

Aqui, a ligação entre o tempo e um estado líquido remete-nos para uma imagem de objetos perdidos, talvez num lago, rio ou oceano. Para Elaine, que é marcada na sua infância por eventos traumáticos – estes objetos nunca desaparecem e tal como Atwood sublinha, são irresolutos, vindo à superfície com o mesmo ritmo casual do movimento das águas. Assim são também as nossas memórias (HENRIQUES, 2010, p. 3).

Concordamos com Henriques (2010), quando ela se refere a esses objetos (lembranças) que retornam à superfície e acrescentamos que o que nos parece estar representado são dois movimentos de uma mesma dinâmica, este em que os eventos ocorridos no passado emergem para Elaine no presente e outro em que ela é que é levada até os eventos ocorridos no passado. Poderíamos ainda dizer no primeiro caso que a Elaine do passado é quem vem para o presente. Mas consideramos mais condizente dizer, antes de tudo, que esses movimentos seriam todos representativos de um fluxo que permite a convergência de temporalidades, que em termos físicos estariam separadas.

Em consonância com o objetivo de investigar e representações metafóricas do discurso físico-cosmológico, procuraremos pensar essa experiência de estar à mercê de um fluxo do tempo, com a ideia de viagem no tempo presente na teoria da relatividade. Essa pretensão de investigar uma relação de similaridade metafórica entre a linguagem artístico-literária e a linguagem científica adquire um potencial dialógico mais forte quando para isso tomamos como base teórica um conceito bergsoniano, visto que, como Sahm (2011) explana, Bergson é um filósofo que confere uma perspectiva privilegiada à prática artística e à linguagem poética, propondo aproximar o pensamento filosófico à atitude desinteressada e contemplativa do artista.

Bergson nos sugere ainda a observação da prática artística, em que identifica uma espécie de alargamento do campo perceptivo, como se o artista fosse a demonstração possível de nossas capacidades naturais inexploradas ao nos fazer ver aquilo que na maioria das vezes nos escapa. E salienta justamente na figura do artista uma certa atividade desinteressada, diferente daquela que nos ocupamos fundamentalmente. (SAHM, 2011, p. 31)

Essa postura poética/artística, que se abre à linguagem figurada tem a ver, como já comentamos no capítulo anterior, com a possibilidade de abstração do presente que Bergson (1999) aponta como uma necessidade para o acesso à memória, não a memória-hábito, e sim a memória chamada de integral, onde residiriam, conforme recorda Bosi (1987) as imagens-lembranças de uma vida.

No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da

vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de "inconsciente". A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. A memória-hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente (BOSI, 1987, p. 11)

Elaine parece viver nessa corda bamba entre a necessidade de ação imediata no presente e seu impulso de entregar-se à fluidez da imaginação e da memória integral. Nesse sentido, a atividade artística por vezes se mostra para ela como um contraponto ao que ela chama de vida real.

Junto com minha vida real, tenho uma carreira, que talvez não possa ser considerada exatamente real. Sou pintora.

[...]

Se você disser que é pintor, vão olhar torto para você. A menos que você pinte a natureza, ou ganhe dinheiro com isso, é claro. Mas eu só ganho o suficiente para gerar inveja entre outros pintores, não o suficiente para mandar todo mundo se danar. (ATWOOD, 2007, p. 27)

No ato de entregar-se à abstração seja pela arte, pelo sonho, ou até pelo delírio (no caso de Elaine), que se constituem como pontes para acesso à memória, o que se acessa são lembranças fugidias, não necessariamente bem definidas (BERGSON, 2005). Bergson descreve a dualidade mnemônica, à qual está sujeita a consciência humana da seguinte forma: “Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver (Bergson, 1999, p. 90)”

Em mais outro momento Elaine descreve uma experiência de dualidade, partindo das imagens da Toronto da atualidade e da Toronto de sua infância e colocando em comparação também sua vida atual “real” e os sonhos com o passado. Porém, mesmo a vida atual parece adquirir um caráter irreal, pelo fato de Elaine sentir como se estivesse atuando e sua versão verdadeira estivesse de fato lá no passado, por isso sua obsessão em torno dele:

Toronto nunca foi chata para mim. Chata não é uma palavra que você usaria para descrever tanta infelicidade e encantamento. E eu não consigo acreditar que tenha mudado. Vindo do aeroporto ontem, de táxi, passando pelas fábricas e armazéns planos e organizados que antigamente eram fazendas planas e organizadas, quilômetro após quilômetro de cautela e utilitarismo, e depois pelo centro da cidade com o esplendor e os telhados em estilo europeu e as calçadas de pedra, pude ver que ela ainda é a mesma. Por baixo dos enfeites e da ostentação, está a velha cidade, rua após rua de casas de tijolos vermelhos, com suas colunas na varanda, iguais aos caules esbranquiçados dos cogumelos venenosos, e suas janelas vigilantes, calculistas. Maliciosa, rancorosa, vingativa, implacável. Nos sonhos que tenho com

esta cidade, estou sempre perdida. Fora tudo isso, é claro que eu tenho uma vida real. Às vezes, tenho dificuldade em acreditar nisso, porque ela não parece o tipo de vida que eu algum dia poderia ter, ou merecer. Isto acompanha uma outra crença minha: que todo mundo da minha idade é um adulto, enquanto eu apenas finjo que sou. (ATWOOD, 2007, p. 26)

Com relação às representações pictóricas, Elaine também explora caminhos duais, uma vez que, embora quando adulta se dedique à pintura artística, suas primeiras experiências com as artes plásticas na infância foram desenhando insetos, tarefa na qual a exatidão referencial era muito mais valorizada. Essa mudança revela que com o tempo a busca por manter um vínculo com a exatidão típica da linguagem científica e por uma representação que se restrinja aos sentidos convencionais das imagens vai perdendo espaço para representações metafóricas. Nos quadros, por exemplo, teorias científicas são representadas, porém de forma a transcender seu significado conceitual original. Todavia como nos aponta Sahm (2011) conceito e metáfora não são necessariamente opostos:

Vimos que há uma espécie de oposição, muitas vezes indevida entre o conceito e a metáfora. Naturalmente, costumamos associar o conceito a um discurso que se pretende científico, ou mesmo filosófico, assim como associamos à linguagem figurada a um discurso poético. Já tivemos contudo a possibilidade de observar que o discurso filosófico, quase sempre pautado pelo rigor dos conceitos pode ser permeado por imagens, ainda que à própria revelia (SAHM, 2011, p. 81)

Refletindo sobre esse ponto de vista e sobre o modo como o discurso físico-cosmológico encontra-se inserido em *Olho de gato*, não podemos nos esquecer de que, em tal contexto, esse discurso é fragmento a serviço da elaboração de uma linguagem literária. As metáforas criadas a partir dele demarcam bem essa subordinação. Por outro lado, é possível dizer que a linguagem romanesca pode vir a contribuir para experiências de exercício mental de imaginação. Como vimos, essas experiências são propostas explicitamente ao longo do enredo, a partir dos diálogos entre Elaine e Stephen, mas para além disso são estimuladas, quando aquilo que a ciência nos faz supor apenas no plano das ideias, por ser ainda irrealizável em termos literais para a humanidade, encontra na expressão ficcional literária formulações metaforicamente sugestivas que nos estimulam ainda mais a explorar imaginariamente situações hipotéticas apresentadas por teorias físicas.

Tal contexto nos faz lembrar mais uma vez o estudo de Canales (2005), quando aborda o modo como a filosofia de Bergson não se prendia à racionalidade, abrangendo mais que o conhecimento científico, o que não o impediu de considerar possível um diálogo e mesmo contribuições da filosofia à ciência. Sendo o discurso filosófico de Bergson produzido a partir de uma linguagem que em alguns momentos se assemelha propositalmente à do

artista, pode-se inferir que também o texto literário pode estabelecer esse diálogo e trazer contribuições à ciência; o que justifica, por exemplo, o estudo de textos literários por parte de profissionais da área da física como Zanetic (2006), que vê na Literatura uma forma de instigar o interesse e a imaginação dos estudantes acerca do conhecimento físico.

Para melhor pensarmos essa relação entre a metáfora literária e o discurso científico cabe trazermos mais um trecho de Sahm (2011) em que ela discorre sobre a origem do termo metáfora:

A origem da palavra metáfora está associada à ideia de transportar, de trazer de outro lugar um sentido que se assemelha àquilo que se quer dizer, e que a linguagem expressa à maneira da própria dinâmica do pensamento: este encontra as relações de semelhança ou analogia por meio de recursos que lhes são próprios, como a percepção, a imaginação e a memória. (SAHM, 2011, p. 81)

A ideia proposta por Jakobson (2003) de que a metáfora tem como base relações de similaridade é corroborada no trecho acima. Retomemos então nossa proposta de examinar o exemplo de metaforização em *Olho de gato* a partir da ideia de viagem no tempo — sugerida apenas hipoteticamente no contexto do saber físico-cosmológico — e de seu transporte, deslocamento, para a composição da narrativa romanesca:

Ele diz que, se tivéssemos conhecimento suficiente, poderíamos andar através de paredes como se fosse ar, se tivéssemos conhecimento suficiente, poderíamos andar a uma velocidade maior que a da luz, e então o espaço se tornaria tempo, e o tempo se tornaria espaço, e nós poderíamos viajar no tempo, de volta ao passado. Esta foi a primeira destas ideias dele que realmente me interessou. Eu gostaria de ver os dinossauros e muitas outras coisas, como os antigos egípcios. Por outro lado, existe algo de ameaçador nesta ideia. Não tenho tanta certeza de que gostaria de viajar de volta para o passado. (ATWOOD, 2007, p. 229)

As suposições apresentadas por Stephen de que seria possível transcender as barreiras que nos impedem de transpor o passado instigam Elaine, embora sejam irrealizáveis para a humanidade em termos concretos no momento. Não obstante, Elaine entrega-se, ou melhor, é tomada por uma viagem de caráter mental, a partir da imaginação, do delírio, do sonho e até mesmo da criação artística. Essa jornada subjetiva, ainda que não se confunda com a experiência que seria uma viagem no tempo em termos físicos, apresenta detalhes que insinuam aproximações metafóricas

No retorno a Toronto, a protagonista encontra-se diante de um forte gatilho relativo às lembranças traumáticas e, assim, a cidade se mostra para ela como composto fluido de camadas temporais, no qual ela mergulha e viaja por momentos de sua vida. Vejamos que ao mesmo tempo em que podemos explorar a imagem de lembranças que emergem numa transparência líquida, conforme faz Henriques (2010), há também por parte da narradora a

descrição da sensação de estar sendo puxada para baixo. Na verdade, Elaine descreve o ato de mergulhar, quase que como um afogamento, uma vez que se trata de uma imersão involuntária: “Apesar de toda esta leveza, eu não subo, eu desço. Ou melhor, sou arrastada para baixo, para dentro das camadas deste lugar, como para dentro de lama liquefeita.” (ATWOOD, 2007, p. 25).

Um detalhe interessante é que quando se descreve o movimento de ir até o fundo, temos como composto dessas camadas mais profundas “lama liquefeita”. Lama não teria a mesma transparência que a água. Poderíamos supor, assim, que nesse mergulho subjetivo Elaine está acessando partes obscuras de si, talvez ainda não de todo alcançadas pela luz da consciência. Mas o ato de mergulhar faz com que as traga de volta para cima, para a transparência, essas lembranças que se encontravam obscurecidas no inconsciente

Há ainda outra forma de pensarmos esses movimentos de imersão/emersão, a partir de um episódio da trama, em que o subir e descer se relacionam mais explicitamente à ideia de saltos no tempo: Elaine está numa loja de departamentos e deseja descer até o setor de alimentação. Porém, já na escada rolante, percebe que está, na verdade, subindo. Nesse momento, lhe atinge a incerteza entre ter pegado a escada errada ou estar subindo de volta, porque já foi até o setor de alimentação e está voltando. A narradora se pergunta então se estaria dando saltos no tempo.

Pergunto a ela onde fica o Setor de Alimentação, e ela me diz. É embaixo. Pego a escada rolante, mas, de repente, estou subindo. Isto é mau, confundindo as direções deste jeito, ou estarei dando saltos no tempo, já fui lá embaixo? Salto e vejo-me caminhando no meio de cabides e mais cabides de vestidos de festas infantis (ATWOOD, 2007, p. 125).

Ao deixar a escada, Elaine encontra araras repletas de vestidos infantis que, segundo ela, também eram moda em seu tempo de infância. Ela costumava frequentar essa mesma loja com Cordelia. Não teria ela nesse momento voltado a um cenário de uma época anterior? Ou talvez esse cenário emergido para sua fase atual? Perdendo-se em seus próprios pensamentos a personagem permanece nesse local por um tempo que ela não consegue calcular. Esse subcapítulo termina com Elaine perguntando a uma vendedora novamente sobre a localização do setor de alimentação. É informada de que fica no porão e de qual caminho deve seguir. Merece destaque a sugestividade de ser justamente um porão, um local no subsolo, onde convencionalmente se depositam coisas antigas. Onde a iluminação, muitas vezes, é precária, o que dialoga com outros momentos, quando a personagem se entrega a lembranças, ou tenta

fazer contato com seu passado e se vê adentrando em locais escuros, demonstrando o obscurecimento ao qual foram relegados alguns momentos de sua vida.

O subcapítulo seguinte se inicia com uma porta preta se abrindo. Trata-se da porta do laboratório onde o pai da protagonista trabalhava. Elaine está lá dentro. A impressão que se tem é que ela, adulta, percorreu o caminho rumo ao porão, mas chegou ao prédio do laboratório e, ao abrir a porta, já se encontrava antes lá dentro, porém criança. O enredo segue trazendo uma série de momentos da infância e só depois de várias páginas retoma o passeio da personagem na loja de departamento, agora já na praça de alimentação.

Nesse caso, poderíamos dizer então que Elaine desceu, mergulhou em seu passado e se deixou fluir pelas cenas que ali havia. Já no trecho a seguir, durante uma conversa com Cordelia, na fase da adolescência, por um instante, a protagonista enxerga no rosto da amiga uma face de criança, e experimenta uma revelação fugaz, que logo lhe foge.

O rosto de Cordelia se dissolve, se modifica: vejo o rosto dela aos nove anos tomando forma.

Isto acontece num piscar de olhos. É como se eu estivesse parada no escuro, do lado de fora, e uma cortina tivesse sido aberta, numa janela iluminada, revelando a vida acontecendo lá dentro em todos os seus detalhes. Há este momento de revelação, durante o qual eu consigo ver. E depois nada.

Sinto o sangue me subir à cabeça, meu estômago encolhe, como se eu tivesse escapado por pouco de ser atingida por algo muito perigoso. É como se eu tivesse sido apanhada roubando ou contando uma mentira; ou como se eu tivesse ouvido alguém falando mal de mim, pelas minhas costas. Sinto a mesma onda de vergonha, culpa e terror, e de nojo por mim mesma. Mas não sei de onde vêm estes sentimentos, não sei o que fiz de errado (ATWOOD, 2007, p. 262-263).

Nesse breve instante, poderíamos supor que o comentário de Cordelia, funcionou como um gatilho que fez emergir no presente a Elaine criança, que viveu o trauma de ter sido abandonada pelas amigas no buraco cavado no quintal da casa da amiga. Se esse emergir é breve e logo se deixa substituir pelas versões adolescentes das personagens, essa substituição é de todo modo parcial, pois deixou a marca de sentimentos dos quais Elaine não consegue ou não quer identificar a origem, mas que a fazem passar a evitar Cordelia.

Todas essas situações apontam para uma fluidez e quebra de linearidade na representação da experiência de tempo da protagonista, que é uma experiência de memória adoecida pelo trauma. O conceito de duração ao propor pensar o tempo em seu caráter subjetivo descreve-o em termos de fluidez e de uma falta de contornos claros que delimitem os acontecimentos a partir do espaço. Bergson (2006) chega, assim, a comparar a duração com uma composição melódica, porém identificando-a como ainda mais fluida e ininterrupta:

Uma melodia que ouvimos de olhos fechados, pensando apenas nela, está muito perto de coincidir com este tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ainda tem qualidades demais, determinação demais, e seria necessário primeiro apagar a diferença entre os sons, depois abolir as características distintivas do próprio som, manter apenas a continuação do que precede no que segue e o transição ininterrupta, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação, para finalmente encontrar o tempo fundamental. Tal é a duração imediatamente percebida, sem a qual não teríamos ideia do tempo (BERGSON, 2006, p. 51)

Embora se esteja representado em *Olho de gato* esse tempo de caráter subjetivo e fluido há, todavia, especificidades. Os efeitos da amnésia fazem com que o acesso às lembranças dos fatos da vida a partir da memória não se dê de forma que os acontecimentos fluam numa continuidade no âmbito da consciência da protagonista. A memória de qualquer pessoa evidentemente não mantém todas as lembranças do vivido em um nível consciente, porém, em uma pessoa que não é vítima de amnésia essas lacunas não são tão comprometedoras a ponto de fragmentar a percepção do tempo de modo tão radical.

Bergson destaca a necessidade da consciência para a possibilidade de representar para si mesmo o tempo como percebido e vivido.

Podemos estar relutantes em usar a palavra se atribuirmos a ela um significado antropomórfico. Mas não é preciso, para imaginar uma coisa que dure, levar para si sua memória e transportá-la, ainda que atenuada, para dentro da coisa. Por mais que se diminua sua intensidade, corre-se o risco de deixar em algum grau a variedade e a riqueza da vida interior; preservaremos, portanto, seu caráter pessoal, em todo caso humano. É o caminho oposto que deve ser seguido. Teremos que considerar um momento no desdobramento do universo, ou seja, um instantâneo que existiria independentemente de qualquer consciência, então tentaremos juntos evocar outro momento o mais próximo possível daquele, e fazer entrar o mundo dessa maneira por um mínimo de tempo sem permitir que o mais leve vislumbre de memória passe com ele. Veremos que é impossível. Sem uma memória elementar que ligue os dois instantes entre si, haverá apenas um ou outro dos dois, um único instante conseqüentemente, sem antes e depois, sem sucessão, sem tempo (BERGSON, 2006, p. 46).

Nessa perspectiva, não podemos dizer que houve uma destruição do tempo em *Olho de gato*, pois ainda há acontecimentos que se ligam a outros a partir da percepção e da memória da narradora. Porém, este tempo, ao menos no âmbito da consciência, teria sido submetido a uma fratura, uma vez que a subjetividade teria se fragmentado em um antes e depois remetendo as lembranças que formariam o elo entre um e outro ao inconsciente. Elaine parece então estar na busca por reconstruir a unidade temporal, que em determinado ponto de sua trajetória passou por uma ruptura.

É preciso, porém, certo cuidado ao afirmarmos que Elaine perdeu algumas de suas lembranças, sendo necessário fazermos um adendo sobre o modo como devemos pensar esse “perder”, pois se partimos da concepção de memória integral descrita por Bergson, essas

lembranças não estariam eliminadas de todo da mente, assim como aquilo que supostamente esquecemos por não parecer tão importante também não estaria, uma vez que permaneceriam latentes no inconsciente (BERGSON, 2005; BOSI, 1987)

A burning question de Bergson consiste em provar a espontaneidade e a liberdade da memória em oposição aos esquemas mecanicistas que a alojavam em algum canto escuro do cérebro. Bergson quer mostrar que o passado se conserva independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é no inconsciente” (BOSI, 1987, p. 14)

Em Toronto, agora adulta, Elaine está longe daquilo que a vincula mais fortemente às necessidades imediatas. Rever os lugares de infância e repensar a totalidade de sua obra a leva a olhar para dentro, e por isso é simbólico que tantas vezes busque as imagens-lembranças de seu passado a partir do gesto de fechar os olhos.

Fecho os olhos, aguardando imagens. A princípio, não aparece nada; só uma escuridão recuando, como um túnel. Mas, após algum tempo, alguma coisa começa a tomar forma: uma moita de folhas verde-escuras com flores roxas, roxo-escuro, uma cor forte e triste, e cachos de frutinhas vermelhas, transparentes como água. As trepadeiras estão entrelaçadas, tão emaranhadas com as outras plantas, que parecem uma cerca viva. Um cheiro de argila e um outro cheiro penetrante sobem do meio das folhas, um cheiro de coisas velhas; denso e pesado, esquecido. Não tem vento, mas as folhas se movem, tem um ondular, como que de gatos invisíveis, ou como se as folhas estivessem se movendo por si mesmas. (ATWOOD, 2007, p. 120)

Numa narrativa que se constrói sobretudo a partir da introspecção, somos colocados diante de uma quebra da linearidade temporal, uma vez que seguimos o fluxo da memória, da duração. Destarte, a experiência mnemônica da protagonista parece dialogar com o que ressalta Tanus (2018) sobre a duração não ser uma justaposição linear, mas sim movimento contínuo, em que o passado integra o presente. Presente, este, que seria ao mesmo tempo projeção e antecipação, contendo já também em si o futuro. Nesse sentido, Bergson (2005) deixa claro que a duração não se constitui de eventos que substituam uns aos outros.

Pois nossa duração não é um instante que substitui um instante: haveria sempre, então, apenas o presente, nada de prolongamento do passado no atual, nada de evolução, nada de duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória, como procuramos prová-lo, não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce intermitentemente, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se, forçando a porta da consciência que gostaria

de deixá-lo para fora. o mecanismo cerebral é feito exatamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e introduzir na consciência apenas aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a ação que se prepara, a resultar, enfim, num trabalho útil. (Bergson, 2005, p. 6-7)

Essa ideia de um passado que se encontra aqui e agora forçando a porta da consciência nos parece uma perspectiva que dialoga com uma escolha feita na narrativa de *Olho de gato*, referente aos tempos verbais utilizados nos trechos em que são retomados episódios da infância e adolescência de Elaine. No início, muito brevemente, até temos o uso de verbos no passado.

Até nos mudarmos para Toronto, eu estava feliz. Antes disso, não morávamos realmente em lugar nenhum; ou morávamos em tantos lugares, que é difícil lembrar. Passávamos muito tempo viajando no nosso Studebaker do tamanho de uma lancha, por estradas secundárias ou rumando para o norte por rodovias de pista dupla, rodeando lagos e montanhas, com as linhas brancas passando no meio da pista e os postes de telefone dos lados da estrada, postes altos e baixos, os fios parecendo mover-se para cima e para baixo. (ATWOOD, 2007, p. 33)

Tal uso sugere que embora com o olhar voltado para o passado, neste breve começo, Elaine vincula-se com o tempo atual. Seu ponto de vista parte do aqui e agora. Todavia, logo esse tempo verbal é abandonado e passa a predominar a utilização de verbos no presente, como no trecho a seguir: “Vou sentada sozinha na traseira do carro, no meio das malas e das caixas de papelão, e da comida, e dos casacos, e do cheiro de gasolina e produto de limpeza do estofamento do carro (ATWOOD, 2007, p. 33)”

Essa escolha nos provoca a impressão de que Elaine está de fato vivendo as experiências no momento. Ela viaja no tempo, mas não no tempo da física — que exigiria para isso a necessidade de se alcançar uma velocidade próxima à da luz. Sendo a duração, tempo subjetivo, a viagem por ele não poderia deixar de ser uma viagem dentro de si mesma. Num incontrolável movimento, as lembranças de seu passado que por tanto tempo ficaram submetidas a portas que as travavam no inconsciente, vão nesse momento, que é justamente um momento dedicado à retrospectiva, encontrando brechas para virem à luz.

O mecanismo cerebral é feito exatamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e introduzir na consciência apenas aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a achar que se prepara, a resultar, enfim, num trabalho útil. Quando muito, algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, avisam-nos acerca daquilo que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo (BERGSON, 2005, p. 5)

Elaine, arrasta atrás de si, sem saber, muito mais que uma pessoa comum, pois vítima de amnésia. Se Bergson considera a duração como “uma memória interna à própria mudança, uma memória que prolonga o antes no depois e impede que sejam puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria constantemente.” (BERGSON, 1999, p. 35), no caso da protagonista, ainda que esse prolongamento esteja presente no nível inconsciente, que é o lugar de fato da memória integral, a amnésia faz com que a relação com ele seja problemática. Elaine intui que o esquecimento — não de um evento banal do cotidiano, mas de fatos importantes de um determinado período da infância que a fizeram sofrer — é algo que a leva a uma maior dificuldade de compreensão sobre si mesma, uma vez que ao fragmentar-se sua percepção consciente do tempo, fragmenta-se também sua identidade. Há um lapso de tempo na autonarrativa de sua vida, fazendo com que ela não mais se identifique com a menina que um dia foi, ao menos não de modo consciente, pois essa lembrança certamente lhe ameaça emocionalmente e por isso o inconsciente a recalca.

Ninguém menciona nada sobre este lapso de tempo, exceto minha mãe. De vez em quando, ela diz: “Aquele período ruim que você passou”, e fico intrigada. Do que é que ela está falando?

Acho estas referências a um período ruim vagamente ameaçadoras, vagamente ofensivas: não sou o tipo de menina que tem períodos ruins, só tenho períodos bons. Lá estou eu, na foto de turma da sexta série, com um sorriso radiante. Feliz como um marisco, é o que minha mãe diz, quando quer falar em felicidade. Estou feliz como um marisco: de concha dura, bem fechada (ATWOOD, 2007, p. 211).

Conforme já discutimos, o esquecimento é parte dos processos comuns da memória de qualquer indivíduo. Porém, esse processo natural se diferencia da amnésia patológica vivida por Elaine, que culmina em uma descontinuidade e fragmentação temporal e identitária.

Esqueci coisas, esqueci que esqueci. Lembro-me da minha antiga escola, mas só vagamente, como se tivesse estado lá pela última vez há cinco anos e não cinco meses. Lembro-me de frequentar a Escola Dominical, mas não me lembro dos detalhes. Sei que não gosto nem de pensar na sra. Smeath, mas esqueci por quê. Esqueci os desmaios e as pilhas de pratos, e sobre ter caído no riacho e também ter visto a Virgem Maria. Esqueci todas as coisas ruins que aconteceram. Embora eu veja Cordelia, Grace e Carol todos os dias, não me lembro de nada disto; só que elas costumavam ser minhas amigas, quando eu era menor, antes de eu ter outras amigas. Tem alguma coisa referente a elas, algo como uma frase impressa com letras muito pequenas numa página, como as datas de antigas batalhas. Os nomes delas são como nomes numa nota de rodapé, ou nomes escritos com tinta marrom nas primeiras páginas da Bíblia. Não há nenhuma emoção ligada a estes nomes. São como nomes de primos distantes, pessoas que vivem muito longe, pessoas que eu mal conheço. Existe um lapso de tempo (ATWOOD, 2007, p. 210-211).

Esse tipo de amnésia desencadeado por um trauma vivido e que a medicina atual define como amnésia dissociativa, é um tipo de amnésia que se relaciona com o que Bergson descreve como amnésia retrógrada:

Na amnésia retrógrada, as lembranças que desaparecem da consciência são, ao que tudo indica, conservadas nos planos extremos da memória, e o paciente poderá recuperá-las por um esforço excepcional, como o que ocorre no estado de hipnotismo. Nos planos inferiores essas lembranças aguardam, de certo modo, a imagem dominante na qual pudessem se encostar. Um choque brusco, uma emoção violenta, será o acontecimento decisivo ao qual elas se associarão: e se este acontecimento, em razão de seu caráter repentino, separar-se do resto de nossa história, elas o acompanharão no esquecimento. Concebe-se portanto que o esquecimento consecutivo a um choque, físico ou moral, compreenda os acontecimentos imediatamente anteriores - fenômeno bastante difícil de explicar em todas as outras concepções da memória (BERGSON, 1999, p. 202).

Toronto poderia ser lida como uma das imagens dominantes, em que as lembranças recalçadas por Elaine vieram a se encostar. Também as imagens das pinturas, que vêm inicialmente desvinculadas, em termos conscientes, de seus contextos de origem, poderiam ser vistas desse mesmo modo. Pensar nesse acesso a lembranças, a partir de uma imagem dominante, é pensarmos novamente em um processo metonímico, pois estamos falando antes de tudo de relações de contiguidade.

Quando tratamos da amnésia de Elaine é preciso que abordemos de modo mais detalhado o evento, que marca o início do período esquecido, trata-se de quando ela é levada a entrar em um buraco durante uma brincadeira e depois é abandonada lá pelas amigas, sozinha em aflição:

Não tenho nenhuma imagem de mim mesma dentro do buraco; só de um quadrado preto sem nada dentro, um quadrado igual a uma porta. Talvez o quadrado esteja vazio; talvez ele seja apenas um marcador, um marcador de tempo que separe o tempo antes dele do tempo depois dele. O ponto em que eu perdi o controle. Eu estava chorando, quando elas me tiraram do buraco? É provável que sim. Por outro lado, duvido. Mas não consigo lembrar (ATWOOD, 2007, p. 119)

A experiência de quase morte no lago congelado foi o fator que desencadeou a amnésia. Porém, os esquecimentos não ficaram restritos a esse dia e sim retroagem, segundo a narradora, tendo início nesse episódio em que é abandonada do buraco. Por isso, ela considera esse momento como um marco, é a partir daí que se quebra em sua consciência a continuidade do tempo e instaura-se um vácuo que separa o vivido antes e o vivido depois. Um exemplo disso se refere à festa de aniversário de 9 anos, a qual Elaine supõe ter existido, mas não se lembra de nada, apenas tem a sensação de que vem daí seu trauma por festas de aniversário.

Pouco depois disto, fiz nove anos. Eu me lembro dos meus outros aniversários, posteriores e anteriores a este, mas deste eu não me lembro. Deve ter havido uma festa, minha primeira festa de verdade, porque quem teria ido às outras? Deve ter havido um bolo, com velas e desejos e uma moeda embrulhada em papel parafinado escondida entre as camadas do bolo para alguém lascar um dente ao mordê-la, e presentes. Cordelia deve ter estado lá, bem como Grace e Carol.

Estas coisas devem ter acontecido, mas o único vestígio que deixaram em mim foi um vago horror a festas de aniversário, não dos outros, mas meu. (ATWOOD, 2007, p. 119-120)

Poderíamos dizer que ela estabelece uma relação metonímica com a imagem de festas de aniversário, que a fazem sentir aquilo que certamente sentiu por algum motivo nessa circunstância da qual não se lembra. Como já comentamos, há no caso da protagonista uma lacuna nas possibilidades de representação do tempo vivido, porém estando ainda as lembranças traumáticas conservadas no inconsciente, move a personagem um desejo por recompor sua percepção consciente do prolongamento e da continuidade temporal, que num nível mais profundo de si permanecem preservados.

Fecho os olhos, aguardando imagens. Preciso encher o quadrado preto do tempo, voltar para ver o que há nele. É como se eu desaparecesse naquele momento e reaparecesse mais tarde, porém diferente, sem saber por que mudei. Se eu pudesse ver a parte de baixo das tábuas sobre minha cabeça, talvez ajudasse. Fecho os olhos, aguardando imagens (ATWOOD, 2007, p. 120)

Essa tentativa de Elaine de observar o que há nesse buraco escuro onde foi deixada pelas amigas, o que há por debaixo das tábuas, pode ser lida como uma metáfora para a vontade de conseguir aquilo que se encontra na obscuridade do inconsciente. Mas, ainda quando consegue acessar alguma lembrança-imagem, muitas vezes isso se dá de forma imprecisa e confusa, como uma lembrança não confiável:

A princípio, não aparece nada; só uma escuridão recuando, como um túnel. Mas, após algum tempo, alguma coisa começa a tomar forma: uma moita de folhas verde-escuras com flores roxas, roxo-escuro, uma cor forte e triste, e cachos de frutinhas vermelhas, transparentes como água. [...]

[...] Beladona, eu penso. É uma palavra sombria. Não há beladona em novembro. A beladona é uma erva comum. Você a arranca do jardim e a joga fora. A planta da beladona é parenta da batata, o que explica a forma semelhante das flores. Batatas também podem ser venenosas, se deixadas ao sol para ficar verdes. Este é o tipo de coisa que costumo saber.

Sei que é a lembrança errada. Mas as flores, o cheiro, o movimento das folhas persistem, fortes, magnetizantes, desoladores, impregnados de tristeza (ATWOOD, 2007, p. 120).

Na memória de Elaine o cheiro de Beladona está deslocado no tempo, foi transportado a uma época com a qual não se vincula de fato. Algo similar ocorre com a própria

protagonista em sua relação com sua percepção atual, uma vez que se a patologia da memória dificulta seu acesso consciente aos acontecimentos do passado, de modo concomitante sua relação com a materialidade presente também não se dá de modo saudável. Por diversas vezes Elaine desvincula demasiadamente sua atenção do mundo material ao seu redor, deixando-se levar pela fantasia/delírio. Isso a leva, por exemplo, a ver equivocadamente a figura de Grace em uma mulher que visita sua exposição.

As mãos de Grace estão fechadas, seu queixo gordo está tremendo, seus olhos estão vermelhos e lacrimejantes, como os de um coelho de laboratório. Aquilo é uma lágrima? Fico horrorizada e profundamente satisfeita. Ela está dando um vexame, finalmente, e eu estou controlada.

Mas torno a olhar, mais de perto: esta mulher não é Grace. Ela nem mesmo se parece com Grace. Grace é da minha idade, não deveria ser tão velha. Existe uma vaga semelhança, só isto. Esta mulher é uma estranha (ATWOOD, 2007, p. 362).

Bergson relaciona perturbações psicológicas à dificuldade de vínculo, de atenção ao mundo exterior:

Há, portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção à vida*.

[...]

O que se toma ordinariamente por uma maior complicação do estado psicológico revela-se, de nosso ponto de vista, como uma maior dilatação de nossa personalidade inteira que, normalmente restringida pela ação, estende-se tanto mais quanto se afrouxa o torno no qual ela se deixa comprimir e, sempre indivisa, espalha-se sobre uma superfície tanto mais considerável. O que se toma ordinariamente por uma perturbação da vida psicológica, uma desordem interior, uma doença da personalidade, revela-se, de nosso ponto de vista, como um relaxamento ou uma perversão da solidariedade que liga essa vida psicológica a seu concomitante motor, uma alteração ou uma diminuição de nossa atenção à vida exterior. (BERGSON, 1999, p. 7)

Enquanto estava longe de Toronto, Elaine conseguia se vincular suficientemente ao que ela chama de “vida real”. Porém, nesse retorno, ganha força sua vida paralela de pintora, já que é para isso que ela está na cidade: para um evento que gira em torno de sua atividade artística. Atividade essa intimamente relacionada à imaginação, criatividade à reelaboração de traumas do passado, por meio de imagens emergidas do inconsciente. Nesse contexto, lembranças vagas e de difícil acesso invadem, em alguns momentos, o presente, alterando sua percepção. Assim como no episódio da exposição, Grace lhe apareceu tomando o lugar de outra pessoa, Cordelia também lhe aparece e desaparece.

Quando finalmente eu me viro, Cordelia não está mais lá. Só uma mulher de meia-idade, de bochechas cor-de-rosa e cabeça descoberta, descendo a colina na

minha direção, usando jeans e um suéter grosso, com um cachorro numa guia verde, um terrier. Ela passa por mim sorrindo, um sorriso educado, neutro. Não há nada mais para ver ali. A ponte é só uma ponte, o rio é um rio, o céu é um céu. Esta paisagem está vazia agora, um lugar para corredores de domingo. Vazia não: cheia do que existe ali, quando não estou olhando (ATWOOD, 2007, p. 429).

Não só as pessoas, mas os acontecimentos, cenários e objetos do passado emergem no presente. O mergulho ou afogamento subjetivo de Elaine é tão intenso que se materializa por meio da fantasia, do delírio, esses elementos de outro tempo. Tudo isso corrobora a construção da metáfora de um tempo que não é linear e sim se constitui em camadas que fluem ao sabor da memória e do fluxo de uma mente adoecida, por vezes delirante, constituindo dessa forma, um modo muito específico de duração.

E é a partir dessas dinâmicas mnemônicas que se insinua a metáfora de uma viagem no tempo na trama. Tentar definir se é Elaine que retorna ao passado, ou se é o passado que retorna e toma conta do seu presente é um esforço infrutífero, pois certamente não é o caso de ser uma dessas possibilidades ou outra, mas sim de ser uma e outra a nos lembrar que estamos diante de uma experiência temporal não linear

Essa representação de um tempo subjetivo, duração, encontra eco na pintura de Elaine, especialmente num quadro denominado *Psicossegundos*, uma paráfrase do conceito de picossegundos, que ao trocar o prefixo por “psico”, nos evidencia a intenção de uma representação temporal vinculada à subjetividade.

Essa obra é descrita pela personagem Charna, organizadora da exposição *Sub-versões*, como uma paisagem construída sob a perspectiva da “experimentação contemporânea” e do “pastiche pós-moderno”.

É de fato uma paisagem, feita a óleo, com a água azul, a base roxa, os penhascos e as árvores esqueléticas varridas pelo vento, e o pesado impasto dos anos vinte e trinta. Esta paisagem ocupa grande parte da pintura. No canto inferior direito, mais ou menos na mesma posição singular das pernas de Ícaro na pintura de Bruegel, meus pais estão preparando o almoço. Eles têm o fogo aceso, o caldeirão suspenso sobre ele. Minha mãe inclina-se, mexendo a comida, com sua jaqueta xadrez, meu pai põe mais uma acha de lenha no fogo. Nosso Studebaker está estacionado ao fundo. Eles estão pintados em outro estilo: liso, finamente modulado, realista como uma fotografia. É como se uma luz diferente caísse sobre eles; como se eles estivessem sendo vistos através de uma janela que se abriu na própria paisagem, para mostrar o que tem atrás ou dentro dela. Por baixo deles, como uma plataforma subterrânea, sustentando-os, há uma fileira de símbolos de aparência icônica pintados no estilo chapado dos afrescos dos túmulos egípcios, cada um dentro de uma esfera branca: uma rosa vermelha, uma folha de bordo cor de laranja, uma concha. Eles são de fato as logomarcas das velhas bombas de gasolina dos anos quarenta. Por meio de sua óbvia artificialidade, eles questionam a realidade tanto da paisagem quanto das figuras (ATWOOD, 2007, p. 415)

Os segundos (tempo) são apreendidos e representados subjetivamente por Elaine numa pintura que se utiliza de técnicas de diferentes épocas, expressando a característica intertextual que Hutcheon (1991) atribui ao pós-modernismo. Hutcheon, no entanto, não concorda com a categoria de pastiche conferida a esse jogo intertextual, por autores como Jameson, pois segundo ela tal recurso não seria baseado na apropriação aleatória e sem propósito sério de recursos do passado. No caso do quadro de Elaine, essa apropriação pode ser vista como relacionada à representação de convergência de temporalidades, enquanto reflexo dessa mesma convergência na trama.

Se as experiências mentais de Elaine podem se relacionar com a ideia de viagem no tempo, o fato de enxergar no presente elementos do passado também pode ser pensado em analogia com a percepção que, de acordo com o conhecimento físico, temos de astros que estão a anos luz de nós, isto, pois assim como enxergamos agora a imagem de estrelas que já morreram, Elaine é capaz de ver no agora aquilo que não mais existe.

Outro aspecto interessante diz respeito a como o tempo passa mais rápido ou mais devagar em determinados momentos. Como metáfora do paradoxo dos gêmeos de Langevin, em que o tempo corre mais devagar para um e mais rápido para o outro, o tempo na narrativa de *Olho de gato* parece algumas vezes distender-se, em outras contrair-se, mas não devido à velocidade da luz e sim devido ao espaço que as experiências ocupam na subjetividade de Elaine.

Essa estratégia narrativa que revela essa diferença na percepção de tempo a depender dos estados interiores, dialoga fortemente com o conceito de duração. Bergson reconhece a existência de formas de mensurabilidade objetivas do tempo físico, entretanto vincula o ritmo da duração como estando relacionado à subjetividade daquele que percebe o tempo:

[...]Em vão nossos raciocínios sobre os sistemas isolados implicam que a história passada, presente e futura de cada um deles poderia ser desdobrada de um só golpe, em leque; nem por isso essa história deixa de se desenrolar pouco a pouco, como se ocupasse uma duração análoga a nossa. Caso queira preparar-me um copo de água com açúcar, por mais que faça, preciso esperar que o açúcar derreta. Esse pequeno fato está repleto de lições. Pois o tempo que preciso esperar já não é mais esse tempo matemático que ainda se aplicaria com a mesma propriedade ao longo da história inteira do mundo material ainda que esta se esparramasse de um só golpe no espaço. Ele coincide com minha impaciência, isto é, com uma certa porção de minha própria duração, que não pode ser prolongada ou encurtada à vontade. Não se trata mais de algo pensado, mas de algo vivido. Não é mais uma relação, é algo absoluto. o que significa isso, senão que o copo d'água, o açúcar e o processo de dissolução do açúcar na água certamente são abstrações e que o Todo no qual foram recortados por meus sentidos e meu entendimento talvez progrida a maneira de uma consciência? (BERGSON, 2005, p. 10-11)

Se num primeiro momento Elaine não se lembra e há então um vazio, vácuo de memória em sua consciência, quando as lembranças traumáticas vão vindo à tona, elas vêm como experiências nas quais o tempo parece ser muito longo

Assim, nas descrições do período em que Elaine foi vítima de bullying, por exemplo, o tempo parece correr devagar, arrastar-se. Isso porque o cotidiano dessa época, as brincadeiras, as idas à igreja com a família de Grace, as maldades das amigas, os cenários, tudo ganha descrições minuciosas que parecem provocar esse prolongamento do tempo no enredo. Não se trata de quantos meses ou anos isso durou, mas de como Elaine custou a se livrar da dinâmica de opressão e, por isso, esse tempo ganha uma representação que o faz parecer durar mais que o normal. No episódio em que é instigada pelas amigas a descer o desfiladeiro, quando quase morre congelada, os momentos anteriores, nos quais está sendo vítima dos comentários negativos das amigas, que terminam jogando seu chapéu lá embaixo, parecem durar muito e o fato de não conseguir livrar-se da situação faz com que Elaine sinta que esse é um tempo que se prolongará eternamente:

Parece que estamos ali paradas há muito tempo. Está mais frio agora. Cordelia arranca o meu chapéu de lã. Ela vai marchando até a ponte e hesita por um instante. Depois vai até o parapeito e joga o meu chapéu no desfiladeiro. Então o oval branco do seu rosto se vira para mim.

— Vem cá — ela diz.

Nada mudou, então. O tempo vai continuar, igual, eternamente. Minha risada foi irreal, afinal de contas, meramente uma tomada de ar (ATWOOD, 2007, p. 195).

Já o período após, finalmente, ter conseguido romper relações com Cordelia, Carol e Grace, tornando-se amiga de outra menina, Jill, é contado sucintamente sem descrições detalhadas, como se fosse um rápido intervalo até o retorno de Cordelia já adolescente à vida de Elaine:

Na escola, faço amizade com uma outra menina, cujo nome é Jill. Ela está interessada em outros tipos de jogos, jogos com papel e madeira. Vamos para a casa dela e brincamos de Solteirona, Snap, Pega-varetas. Grace, Cordelia e Carol pairam nas bordas da minha vida, instigando, zombando, ficando mais pálidas a cada dia, cada vez menos sólidas. Eu mal as escuto agora, porque mal presto atenção nelas (ATWOOD, 2007, p. 203).

O nome de Jill é citado apenas essa única vez e as experiências do período vividas por Elaine na sua companhia, resumidas a esse único parágrafo, sem detalhes ou relatos de dias específicos. O tempo desse período se comprime. O período em que Cordelia volta traz novamente descrições mais detalhadas de experiências cotidianas, como o dia a dia na escola,

os passeios, encontros com os garotos. Mas quando se trata dos momentos em que Elaine foi cruel com Cordelia, nessa época, apesar de serem citados, não se exploram tantas minúcias com relação a como Cordelia se sentiu. Quando se fala sobre sua reação já rapidamente se troca de assunto. Como no trecho abaixo que logo após se relatar o incômodo de Cordelia com as ridicularizações que Elaine lhe faz, já se começa a narrar outra situação que nada tem a ver com a anterior.

A pessoa que mais sofre com a minha boca má é Cordelia. Ela nem precisa me provocar, eu a uso para praticar.

[...]

O time de futebol entra em campo. Cordelia diz “Aquele Gregory! Que pedaço”, e digo “De queijo”. Cordelia me lança um olhar ofendido. “Eu acho ele um gato.” “Se você gosta deles cobertos de óleo”, eu digo. Quando ela diz que não se deve sentar nos assentos dos vasos sanitários da escola sem limpá-los primeiro, porque se pode pegar alguma doença, eu digo: “Quem disse isso? Sua mãezinha?”

Debocho de seus cantores favoritos. “Amor, amor, amor”, digo. “Eles estão sempre gemendo.” Tomei uma séria implicância com efusões e sentimentalismos. Frank Sinatra é O Marshmallow Cantante, Betty Hutton é O Moedor Humano. Seja como for, esta gente está fora de moda, são uns bobocas sentimentais. A verdade está no rock and roll: *Corações de pedra* é mais a minha praia.

Às vezes, Cordelia consegue responder, mas, às vezes, não. Ela diz “Isso é cruel”. Ou faz uma careta e muda de assunto. Ou acende um cigarro.

Sento-me na aula de história desenhando no canto da folha. Estamos estudando a Segunda Guerra Mundial. (ATWOOD, 2007, p. 245-246)

Esse menor espaço dado ao sofrimento de Cordelia pode se dever simplesmente ao fato de que Elaine é a personagem narradora e a focalização permanece maior parte do tempo em si, sendo assim, seu sofrimento representado sentido como algo de maior importância. Mas também pode ser que o que se tenha representado, a partir dessas dinâmicas de prolongamento ou encurtamento temporais na narrativa, é que embora a protagonista tenha sido capaz de exercitar a empatia com a amiga, agora sua vítima, isso a teria levado a fugir dessa posição de vilã que na adolescência ela é quem passou a ocupar e pela qual ela sentiria culpa e vergonha.

Amanhã estarei fora desta cidade, e já não é sem tempo.

Há excesso de passado aqui.

Então, Cordelia. Me vinguei de você.

Nunca reze por justiça, porque pode ser atendida (ATWOOD, 2007, p. 424).

De qualquer forma, seja pelas limitações de seu ponto de vista subjetivo, seja pela fuga da culpa, o sofrimento de Elaine constitui em sua narração um tempo dilatado, enquanto o de Cordelia passa a ser contraído. Uma das “piadas” cruéis de Elaine, numa situação em que a amiga já estava se sentindo constrangida e humilhada é narrada, mas logo seguida por um

salto no tempo, retratando bem a tentativa da narradora de acelerar a passagem temporal, contraindo a duração dessa sua fase de maldades:

Mas, quando Macduff entra no final e atira o repolho enrolado na toalha, ele não bate no chão e para. Ele quica como se fosse uma bola de borracha e cai lá de cima. Isto amortece o efeito trágico, e a cortina desce no meio das risadas. A culpa é de Cordelia, por ter substituído o repolho. Ela fica mortificada. — Ele *tinha* que ficar podre — ela geme na coxa, quando vou cumprimentá-la. — Só agora é que eles me dizem isso! Os atores procuram amenizar a situação, dizem que é um efeito novo. Mas, embora Cordelia ria e enrubesça, e tente levar na brincadeira, percebo que ela está quase chorando. Eu deveria ficar com pena dela, mas não fico. Em vez disso, quando estamos voltando da escola para casa no dia seguinte, digo: “Bum bum bum, plop”, e Cordelia diz: “Pare com isso.” A voz dela é sem entonação, pesada. Isto não é uma piada. Eu me pergunto como posso ser tão má com a minha melhor amiga. Pois é isto que ela é (ATWOOD, 2007, p. 256).

Em todas essas representações das diferenças do correr do tempo na percepção e na narrativa de Elaine, não podemos deixar de reconhecer a influência dessas dinâmicas da duração como parte do processo de significação dos conteúdos narrados na trama, uma vez que Bergson (2005) aborda a duração no trabalho artístico como parte determinante da obra, não podendo ser considerada nesse caso com um simples acessório. Sua contração ou dilatação seria tanto parte do processo psicológico que contém, quanto aquilo que se configura como sua finalidade: a obra de arte em si.

Quando a criança se diverte reconstituindo uma imagem ao juntar as peças de um jogo de paciência, consegue-o cada vez mais rápido à medida que mais se exercita. A reconstituição, aliás, era instantânea, a criança encontrava inteiramente pronta, quando abria a caixa ao sair da loja. A operação, portanto, não exige um tempo determinado e, mesmo, teoricamente, não exige tempo algum. É que seu resultado é dado. É que a imagem já está criada e, para obtê-la, basta um trabalho de recomposição e de rearranjo- trabalho que se pode supor sendo feito cada vez mais rápido e mesmo infinitamente rápido a ponto de ser instantâneo. Mas, para o artista que cria uma imagem extraindo-a do fundo de sua alma, o tempo não é mais um acessório. Não é um intervalo que se poderia alongar ou encurtar sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho. Contraí-la ou dilatá-la seria modificar tanto a evolução psicológica que a preenche quanto a invenção que é seu termo. O tempo de invenção, aqui, é uma só e mesma coisa que a própria invenção. E o progresso de um pensamento que muda à medida que vai tomando corpo. Enfim, é um processo vital, algo como a maturação de uma ideia (BERGSON, 2005, p. 368)

É interessante perceber como a noção de duração, sendo um conceito que pensa o tempo de forma não espacializada, ainda assim, pode nos auxiliar a analisar metáforas que dialogam com conclusões da teoria da relatividade, que tem justamente o tempo como quarta dimensão espacial. Os cálculos matemáticos levaram a física relativista a conclusões que nem sempre podem ser experimentadas empiricamente pelo ser humano. Em *Olho de gato* não

temos uma ficção científica futurista que torne possível experimentar essas conclusões na trama, tal como o seria de acordo com as regras da física. Mas temos sim essas conclusões colocadas em relação metafórica com a experiência de tempo vivida pela protagonista. Ou seja, a influência do sobrinho David e as obras de divulgação científica atuaram para Atwood, não só como inspiração para a criação de um personagem cientista (que instiga o interesse da protagonista por suas teorias), ou para inserção de citações físico-cosmológicas no romance, mas tiveram partes de suas teorias e conceitos apropriados pela autora, e assimiladas literariamente na composição da narrativa. O tempo, como bem demonstramos, é um desses conceitos, em especial, talvez o de influência mais forte.

Mas há outro elemento que também merece uma análise mais apurada: a perspectiva. Aspectos físicos relacionados ao observador/sistemas de referência e instrumentos ópticos podem ser pensados em analogia com o caráter relativo de uma narrativa em primeira pessoa, na qual a própria narradora, por vezes, relativiza e coloca em jogo a validade de suas percepções. Na seção seguinte nos dedicaremos à análise dessas analogias, buscando correlacioná-las aos conceitos de focalização, de Genette, e de polifonia, de Bakhtin.

2.3 Percepções relativas: o observador, instrumentos óticos, focalização e polifonia

Em *Olho de gato*, a influência da perspectiva espaço-temporal a partir da qual se observa algo, bem como as possibilidades da visão humana seja a olho nu ou por meio da utilização de instrumentos ópticos são temáticas bastante presentes no decorrer da trama. Assim, a consciência de que existe um mundo material sobre o qual nossa percepção será sempre relativa e incompleta constrói-se em Elaine. Em diversos momentos a influência de elementos físicos como a luz, a distância ou o ângulo com relação àquilo que se vê é abordada. No trecho a seguir, por exemplo, a luminosidade do sol refletida dificulta a nitidez da visão: “Sei que é o sol por causa da direção do sol, que brilha fraco por entre as nuvens, iluminando as árvores geladas, fazendo brilhar as poças de gelo dos lados da estrada, dificultando a visão (ATWOOD, 2007, p. 43)

Já neste outro excerto, Elaine aponta a distância como um fator que faz com que ela veja as coisas de modo achatado:

Sento-me à janela, tomando o meu café, roendo os dedos, olhando a rua do quinto andar.

Deste ângulo, os pedestres parecem achatados, como crianças deformadas. Por toda a volta, vejo prédios iguais a caixotes, de teto liso, e, mais além, as terras cortadas pelos trilhos da ferrovia, por onde os trens costumavam passar de um lado para o outro, único divertimento dos domingos naquela época (ATWOOD, 2007, p. 30).

Elaine reconhece que aquilo que vê tem uma existência que transcende sua capacidade de percepção, mas entende que, ao mesmo tempo, estabelece-se uma relação entre o objeto observado em si e suas possibilidades sensoriais. Tal compreensão dialoga com as reflexões de Bergson (1999) acerca do universo material e de nossa percepção:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo (BERGSON, 1999, p. 20).

Embora Elaine tenha consciência das limitações de sua percepção do mundo material, ela entende que suas lembranças atribuem a estes elementos materiais significados simbólicos que não lhes são inerentes em si. Ela, inclusive, reflete sobre a existência desse mundo para além dela, quando ela não o está observando: “Não há nada mais para ver ali. A ponte é só uma ponte, o rio é um rio, o céu é um céu. Esta paisagem está vazia agora, um lugar para corredores de domingo. Vazia não: cheia do que existe ali, quando não estou olhando (ATWOOD, 2007, p. 429).”

Essa consciência de Elaine relativa às limitações de seu ponto de vista também se estende ao reconhecimento das restrições que carrega sua perspectiva sobre a própria história, seja por não conseguir se lembrar de todos os detalhes, ou por, estando comprometida com a própria subjetividade, acrescentar a ela significados que outros não o fariam ou fariam de modo diferente, talvez até mesmo oposto. Assim, por exemplo, a bolinha olho de gato adquire um significado muito maior que um simples brinquedo, sendo para Elaine um amuleto capaz de armazenar e lhe devolver lembranças.

Nesse sentido, conforme abordamos no primeiro capítulo, embora *Olho de gato* se trate de uma obra escrita em primeira pessoa e que, de acordo com a narratologia de Genette (1995), apresenta um predomínio da focalização interna fixa, ao colocar sob questionamento a exatidão e a capacidade limitada do alcance de seu ponto de vista, a narradora, em alguns momentos, traz à tona outras perspectivas que se chocam com a sua, abrindo espaço para que se manifestem focalizações múltiplas. Em outros momentos a despersonalização a leva a uma

perspectiva distanciada de si e de seu envolvimento na história, o que faz com que a narrativa caminhe nesses trechos, na direção de uma focalização externa. Em determinadas situações, mesmo não chegando a uma desvinculação tão plena quanto a que experimenta na despersonalização, Elaine se sente como observadora externa daquilo que ocorre diante de si, como se assistisse a uma cena irreal:

Vejo meus pais, pela janela, sentados ao lado do lampião de querosene, e eles são como um quadro distante com uma moldura de escuridão. É inquietante olhar para eles, pela janela, e saber que eles não sabem que posso vê-los. É como se eu não existisse; ou como se eles não existissem (ATWOOD, 2007, p. 80).

Com relação ao passado ocorre algo parecido, se por vezes Elaine está tão vinculada a suas lembranças, a pontos de revivê-las, em outras se distancia a ponto de também observá-las de fora, como se fossem cenários: “O passado não é esquisito, enquanto você está nele. Só mais tarde, a uma distância segura, quando você o vê como cenário, não como o molde em que sua vida foi espremida (ATWOOD, 2007, p. 373)

Essa questão da perspectiva sob a qual é contada a história vai dialogar com a teoria bakhtiniana de polifonia. Bakhtin (2010) apropria-se da abordagem do papel observador com relação ao cálculo de eventos físicos na teoria da relatividade para metaforizar pressupostos relativísticos no conceito de polifonia. Para o autor, os romances de Dostoiévski precisam ser lidos considerando-se seu caráter polifônico, que não leva a definições absolutas e conclusivas, mas que converge com a multiplicidade dos sistemas de cálculo da relatividade einsteiniana no sentido de estar apta a considerar as indefinições:

O romance polifônico apresenta novas exigências até ao pensamento estético. A educação baseada em formas monológicas de visão artística é profundamente alimentada por estas, tende a absolutizá-las e a omitir-lhes os limites.

[...]

A consciência científica do homem moderno aprendeu a orientar-se em complexas condições de um “universo contingente”, não se desconcerta diante de quaisquer “indefinições”, mas sabe levá-las em conta e calculá-las. Essa consciência há muito acostumou-se ao universo einsteiniano com sua multiplicidade de sistemas de cálculo, etc. Mas no campo do conhecimento *artístico* continua, às vezes, a exigir a mais grosseira, a mais primitiva definição que, evidentemente, não pode ser verdadeira.

É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no *modelo artístico de mundo* incomparavelmente mais complexo que ele criou (BAKHTIN, 2010, p. 275)

Como se vê, Bakhtin (2010) equipara metaforicamente a existência da polifonia, ou seja, de vozes plenivalentes no romance, aos diversos sistemas de referência, a partir dos quais um evento pode ser calculado pela teoria da relatividade:

É como se diferentes sistemas de cálculo aqui se unificassem na complexa unidade do universo einsteiniano (é evidente que a comparação do universo de Dostoiévski com o universo de Einstein é apenas uma comparação de tipo artístico e não uma analogia científica (BAKHTIN, 2010, p. 15).

O trecho a seguir da teoria einsteiniana pode nos ajudar a melhor entender essa questão dos sistemas de referência para que posteriormente pensemos em sua metaforização, enquanto polifonia no enredo de *Olho de gato*:

Suponhamos que estou postado junto a uma janela de um vagão de trem que se desloca com uma marcha uniforme, e deixo cair uma pedra na estrada, sem dar nenhum impulso. Então vejo (desprezando a influência da resistência do ar) que a pedra cai em linha reta. Um pedestre que assista a esta barbaridade, de um ponto do barranco observa que a pedra cai na terra segundo um arco de parábola. Eu pergunto agora: as posições que percorre a pedra estão realmente sobre uma reta ou sobre uma parábola? Por outro lado, o que significa aqui o movimento no espaço? A resposta é evidente depois do afirmado na seção 2. Deixemos, por um momento, de lado a obscura palavra espaço, que, para ser sincero, não nos diz absolutamente nada; no lugar dela coloquemos movimento com respeito a um corpo de referência praticamente rígido. As posições com relação ao corpo de referência (vagão do trem ou a estrada) haviam sido definidas explicitamente na seção precedente. Introduzindo no lugar de corpo de referência o conceito de sistema de coordenadas, que é útil para a descrição matemática, podemos dizer: a pedra descreve, com relação a um sistema de coordenadas rigidamente unido ao vagão, uma reta; com relação a um sistema de coordenadas rigidamente ligado a estrada, uma parábola. Neste exemplo se vê claramente que a rigor não existe uma trajetória, mas somente uma trajetória com relação a um determinado corpo da referência (EINSTEIN, 1991, p. 14).

O trecho descreve um fato puramente físico. Porém, interessa-nos alguns aspectos passíveis de análise, sob a forma de transposição metafórica em *Olho de gato*. O primeiro é o fato de o evento observado pelo pedestre ser confrontado com o que foi visto pelo passageiro do vagão. Depois o questionamento sobre o que de fato aconteceu. E, por fim, a conclusão de que não há uma trajetória em termos absolutos, apenas uma trajetória relativa aos corpos de referência, e que cada observador a percebe de modo diferente.

Pensar os personagens de *Olho de gato*, metaforicamente, como observadores presentes em sistemas referenciais diferentes, e que, por isso, corporificam vozes, versões diferentes, mas plenivalentes, numa narrativa polifônica, parece bastante viável. Essa relativização dos fatos é evidenciada na própria trama, como nos trechos abaixo:

“Tenho uma breve visão de Grace, entrando em casa pela porta da frente, com sua saia de suspensório, seu suéter cheio de bolinhas de lã. Ela era adorada por todas nós. Mas não é mais. E na versão atual de Cordelia, nunca foi. (ATWOOD, 2007, p. 109).”

Não posso culpar Josef por seu filme. Ele tinha o direito de ter suas próprias versões seus próprios truques; como eu tenho. Posso ter servido aos propósitos dele, mas ele também serviu aos meus. Como é o caso de *Desenho Vivo*, pendurado na parede da galeria com Josef em conserva e pronto para ser comida (ATWOOD, 2007, p. 375)

Os estudos de Barani e Yahya (2010), com base no conceito bakhtiniano de polifonia e no conceito de *self dialógico* de Hermans, identificam em *Olho de gato* uma confluência de discursos provenientes de ideologias diversas. Nas leituras realizadas para esta pesquisa, além dessa identificação, verificou-se o quanto a perspectiva de cada personagem em muitos momentos se mostra como uma nova forma de enxergar a verdade. E, mais que isso, o quanto a própria protagonista narradora fica dividida entre interpretações diferentes para um mesmo fato. Pensando em termos metafóricos é como se ela transitasse por diferentes sistemas de referência. Por vezes, encontra-se dividida a respeito de qual perspectiva ideológica tomar como base para interpretar os acontecimentos. E, assim, nos apresenta várias, como quando tenta interpretar se realmente viu ou não a Virgem das Coisas Perdidas.

Levando-se em conta essa pluralidade de versões narrativas às quais somos apresentados, somos levados a inferir que, bem como se sugere na abordagem polifônica proposta por Bakhtin para a interpretação dos romances dostoiévskianos, também em *Olho de gato* a busca por uma conclusão definitiva não necessariamente é a mais indicada.

Assim não convém tentar definir, por exemplo, se Elaine viu de fato a imagem da virgem em uma experiência mística, ou se tudo não passou de um sonho, ou mesmo de um delírio. Todas as possibilidades são viáveis, ainda que a primeira só o seja para uma perspectiva pautada na ideologia da religiosidade e as demais correspondam a uma possível explicação científica para o episódio. A própria narradora não chega a uma compreensão absoluta, e anular qualquer uma das possibilidades interpretativas é empobrecer o potencial plurissignificativo da trama.

Para além da questão da metaforização do observador inserido em um sistema de referência, a instabilidade da verdade em *Olho de gato* pode ser lida também como metaforização de interpretações não muito exatas que o senso comum fez de conclusões atingidas no âmbito da física quântica. Um experimento denominado experimento da fenda dupla¹⁷ levou à conclusão de que o observador interfere no comportamento da luz e de

¹⁷ O memorável experimento da fenda dupla é conhecido na Mecânica Quântica por ter confundido todo mundo no entender se a luz e elétrons seriam ondas ou partículas. O experimento em si trata de um feixe incidente sobre uma parede possuindo duas fendas, de ordem de grandeza equivalente à do feixe. Uma onda ao passar por uma fenda sofre o efeito de difração. Quando o feixe passa pelas duas fendas, as duas propagações circulares das fendas, muito próximas uma da outra, se cruzam, tendo vários pontos de interferência que levam a pontos máximos, mínimos e nulos de oscilação resultante. Esses pontos se mantêm durante a propagação até uma eventual parede onde essas ondas difratadas deixarão um padrão, no caso da luz, luminoso. Esse é um fenômeno baseado no princípio de que o que está sendo tratado são ondas. Um fenômeno ondulatório. Esse é um

elétrons, levando-os a se comportar como ondas ou partículas. Porém, quando se fala em “observador”, nesse experimento, trata-se da referência a instrumentos de aferição e não à influência direta do olhar de uma pessoa.

É importante ressaltar também que desse resultado surgem quase todas as pseudociências que alegam que nossa mente pode alterar a realidade. No experimento, o termo “observador” refere-se ao aparelho que mede se a partícula passa por uma fenda ou por outra, mas é comum o engano de achar que esse “observador” é um ser humano olhando, quando na verdade é um sensor eletrônico, capaz de medir a passagem de algo por ele. A presença do aparelho de medição afeta o que entendemos como estado da partícula, o que a faz se comportar como uma onda ou como uma partícula no experimento [...] (BAILAS; VIEIRA, 2020, p. 118-119).

Em *Olho de gato*, poderíamos ser levados a pensar que o personagem Stephen teria reproduzido a compreensão do senso comum de que o olhar humano poderia alterar o que observa. Mas talvez faça mais sentido inferirmos que essa é a interpretação que Elaine, enquanto leiga, tem do que ele disse, uma vez que ela sempre desloca as teorias de uma formulação mais pautada em dados objetivos para uma perspectiva mais subjetiva e livre da rigidez científica: “Mas ele está tendo dúvidas: há outras possibilidades teóricas, duas das quais ele esboçou neste trabalho. O universo é difícil de entender; ele muda quando você olha para ele, como se resistisse a ser conhecido (ATWOOD, 2007, p. 398)”.

Em analogia estética a essa interpretação, por vezes o olhar de Elaine parece alterar aquilo que observa, seja vendo suas antigas amigas no rosto de outra pessoa, ou enxergando os cenários atuais, tais quais eram em sua infância. Normalmente esse poder de alteração de Elaine está relacionado à quebra da linearidade do tempo pelo fluxo da memória, como vimos na seção anterior deste capítulo. No episódio descrito a seguir, por exemplo, Elaine sobrepõe à imagem de casas atuais a imagem dessas casas como eram na sua infância.

As casas são as mesmas casas, embora não mais enfeitadas de madeira pintada de tinta branca descascada e escurecida pelo inverno, não mais maltrapilhas, pós-guerra. Os aplicadores de jatos de areia estiveram aqui, o pessoal das claraboias; dentro, as figueiras-benjamins e as trepadeiras tropicais tomaram conta, expulsando as violetas-africanas que antes cresciam no parapeito da cozinha. Posso enxergar

experimento que indica como era estranho o elétron ser visto como uma onda. Dessa feita, o padrão de difração dupla foi observado. Porém, o estranhamento se deu quando o padrão foi observado quando o elétron foi emitido partícula a partícula. Era incomum entender como isso era possível se já não era um fenômeno ondulatório, como, a princípio, tratavam-se de “tiros”. Para entender melhor como isso se dava, foi posto um detector nas fendas para ser verificado se o elétron se comportava como uma onda. Cada elétron deveria passar por apenas uma das fendas, e não nas duas, como no caso de um feixe ondulatório. Ao tentar medir por onde ele passava, a surpresa foi a de que ele se comportou como partícula, e o padrão na parede de dupla difração de ondas sumia, aparecia apenas um espectro esperado de partícula. Dessa conclusão, aparentemente paradoxal experimental, surgiu essa questão em debate sobre a natureza das partículas. Medimos aquilo que esperamos medir, pois interferimos demais no experimento (BAILAS; VIEIRA, 2020, p. 118-119).

como estas casas costumavam ser; posso ver as cores que costumavam cobrir as paredes, rosa-pó, verde-lama, cogumelo, e as cortinas de chintz que não estão mais lá. A que tempo elas realmente pertencem, ao delas ou ao meu? (ATWOOD, 2007, p. 396)”.

Ao olhar para essas casas e para os cenários de Toronto de uma forma geral é como se Elaine estivesse olhando também para si, para suas lembranças, por isso se pergunta se as casas pertencem ao tempo delas, isto é, ao tempo do mundo material, ou ao seu próprio tempo. Toronto é um espelho a mostrar aquilo que para Elaine é feio e incômodo de se ver: “Não sou assim em outros lugares, não fico tão mal. Eu não devia ter voltado aqui, a esta cidade que tem raiva de mim. Achei que poderia derrotá-la. Mas ela ainda tem poder; como um espelho que mostra apenas a metade deformada do seu rosto (ATWOOD, 2007, p. 420).”

O espelho, como já comentamos anteriormente, é um objeto muito presente no enredo de *Olho de gato*. Quando criança, Elaine era obrigada algumas vezes pelas amigas a andar na frente delas. Assim, olhando suas costas, elas a julgavam. Mais tarde, com a ajuda do espelho, Elaine irá repetir esse gesto como se esse objeto pudesse lhe dar a dimensão do olhar alheio sobre si.

Fiquei exigente com as minhas roupas, e dei para me olhar de costas com a ajuda de um espelho de mão: embora eu possa estar bem de frente, não estou livre de alguma traição: um fio solto, uma bainha desfeita. Não dar a mínima seria um luxo. Isto descreve a naturalidade simpática e irreverente que eu mesma gostaria de cultivar, neste e em outros assuntos. (ATWOOD, 2007, p. 224)

O poder de refletir, devolver imagens é algo que, ao mesmo tempo, fascina e perturba Elaine. Em alguns momentos, há uma busca pela distância, pela luz ou por lentes que permitam um reflexo fiel. Mas as imagens devolvidas nunca serão exatas ou absolutas:

Aperto os olhos para me ver no espelho, preparando o meu rosto: com as lentes de contato, estou perto demais do espelho; sem elas, estou longe demais. Dei para fazer essas coisas diante do espelho com uma das lentes na boca, fina e vidrenta como o restinho de um drops de limão. Eu poderia me sufocar com ela por engano, uma forma pouco digna de morrer. Deveria mandar fazer óculos bifocais. Mas aí eu ia ficar parecendo uma galinha velha (ATWOOD, 2007, p. 31).

Também em seu processo de formação artística espelhos e outras superfícies refletoras serão um grande objeto de interesse

Fico fascinada com os efeitos do vidro e de outras superfícies que refletem a luz. Estudo pinturas em que há pérolas, cristais, espelhos, detalhes de metal. Passo muito tempo analisando *The Arnolfini Marriage* de Van Eyck, estudando a reprodução malfeita dele no meu livro com uma lente de aumento; o que me fascina não são as

duas figuras delicadas, pálidas, de mãos dadas, e sim o espelho alto na parede atrás delas, que reflete, em sua superfície convexa, não só as costas delas, mas duas outras pessoas que não estão na parte principal do quadro. Estas figuras refletidas no espelho estão ligeiramente tortas, como se uma outra lei da gravidade, uma outra disposição de espaço existissem lá dentro, trancadas, presas no espelho como num peso de papel. Este espelho redondo é como um olho, um único olho que enxerga mais do que quem está olhando: sobre este espelho está escrito “Johannes de Eyck fuit hic. 1434”. Isto é desconcertante como uma inscrição num banheiro público, algo que você escreveria com tinta spray num muro. Não existe um espelho alto na nossa casa para que eu possa praticar. Então pinto garrafas de refrigerante, taças de vinho, cubos de gelo, o bule de chá, os brincos de pérolas falsas da minha mãe. Pinto madeira e metal: uma frigideira com fundo de cobre, vista de trás, uma caldeira de alumínio. Eu me preocupo com os detalhes, debruçada sobre meus quadros, usando pincéis fininhos para fazer os realces. (ATWOOD, 2007, p. 336)

Essa pintura *The Arnolfini Marriage*, do pintor flamengo Jan van Eyck citada por Elaine, apresenta uma relação clara com a descrição da pintura *Olho de gato*, produção da própria protagonista, sobre a qual já falamos no primeiro capítulo, especialmente pela presença do espelho convexo.

Figura 2- The Arnolfini Marriage, de Jan Van Eyck -1434



FONTE: Site The National Gallery London

Como vimos, espelhos convexos são espelhos esféricos, cuja superfície refletora é externa. Tais espelhos são utilizados quando se quer ampliar o campo de visão, como em retrovisores automotivos, por exemplo. Além disso, os espelhos convexos produzem imagens menores dos objetos que refletem, o que provoca a impressão de que esses objetos se encontram a uma distância maior do que de fato estão (NOGUEIRA, 2015).

Elaine inclusive cita que as meninas no espelho em seu quadro estão condensadas, devido à superfície curva. Levantamos no primeiro capítulo a hipótese de que essa superfície esférica refletora na verdade corresponderia a uma parte aparente da bolinha *olho de gato*.

Assim como um espelho convexo aumenta o campo de visão e condensa as imagens, a

bolinha olho de gato, condensa as imagens-lembranças em si ampliando a visão, a consciência de Elaine sobre a própria vida, levando a personagem a afirmar, quando reencontra esse amuleto, que nele vê a vida toda.

Relembrar o caráter especular dessa bolinha-amuleto nos faz recordar dos outros “olhos de gato”: o autorretrato de Elaine (que leva este nome) e o próprio romance. Já reconhecemos no primeiro capítulo o quanto esse jogo de espelhos atua como instrumento evidenciador da condição especular da autoficção. Essa nossa pequena reflexão acerca de como Atwood usufrui do potencial conotativo presente nas especificidades envolvidas nos processos ópticos, de percepção visual e de reflexão de imagens, nos faz lembrar que esse potencial foi aproveitado em representações que dialogam com o procedimento autoficcional.

Entrevemos ainda outras conexões entre o processo autoficcional e os demais objetos de estudo físico-cosmológicos, dos quais a presença e sugestividade de sentidos figurados investigamos neste segundo capítulo. Isto posto, destinaremos as seções seguintes à tarefa de reconhecer e debater esses vínculos.

2.4 - O diálogo com teorias da física como recursos para a construção da reflexividade autoficcional em *olho de gato*

Nesta seção, procuraremos pensar de que forma o diálogo estabelecido com teorias do campo da física se relaciona com aspectos característicos do dispositivo autoficcional, tornando-os mais evidentes, de modo a privilegiar o caráter problematizador da autoficção enquanto categoria reflexiva. Refletiremos, sobretudo, acerca de três deles, em especial: a problematização das possibilidades de representação do real, a especularidade e a fragmentação.

Como vimos no primeiro capítulo, a pós-modernidade é marcada por um processo de crise no modo como se pensavam as formas de representação do real, pois como nos demonstra Hutcheon (1991), mesmo discursos supostamente pautados em um compromisso com a verdade e a referencialidade, como a história, passam a ser considerados como formas de narrativização que remodelam os fatos narrados. A autoficção converge com esse processo de problematização que atinge também o autobiográfico.

Quando pensamos na focalização e na polifonia, presentes em *Olho de gato*, enquanto conceitos relacionados metaforicamente a questões de perspectiva física de cada observador e dos sistemas de referência relativísticos, temos aí um questionamento do real enquanto categoria fixa e absoluta (BAKHTIN, 2010, GENETTE, 1995). Assim percebemos diversos

momentos em que a recorrência à evocação do relativismo da percepção humana que a narrativa de Elaine estabelece está a serviço da reflexão dessa crise de uma possibilidade de neutralidade e exatidão no modo como se narrativiza o real. Temos, portanto, o diálogo com a física colocado a serviço de uma característica peculiar ao dispositivo autoficcional a problematização da referência.

No que se refere à especularidade, conforme vimos no primeiro capítulo, trata-se de uma das características que Doubrovsky vincula ao procedimento de escrita autoficcional, descrevendo-a como espelho psicanalítico. *Fils* inclusive é uma narrativa que se inicia com o protagonista diante do espelho

Devo admitir - não se pode fazer outra coisa quando se relê - que meu autorretrato, no sentido mais amplo do termo, começa (ou quase) segundo a regra clássica do escritor diante do espelho: "Mais saudável que uma maçã. Bem preservado. Uma aparência. Os dois tubos fluorescentes piscam, cospem um relâmpago em zigue-zague, se acalmam em um fluxo de fósforo pálido. ISSO. EU. Meu rosto. Nojento... Eu flutuo, um fantasma. Imagem errante, entre as duas tachas de metal, no espelho". O importante aqui parece não ser tanto a difamação do próprio rosto e do próprio corpo, de que o sujeito necessita para apreender sua realidade, mas sim a contestação justamente desta última: "Cabelos muito pretos, crânio bem coberto" nada mais são do que do que uma "aparência". A realidade do auto-observador é sua irrealidade, sua pura "imagem", flutuante, errante, além disso. (DOUBROVSKY, 2012, p. 50)

Convém atentarmos para essa característica de irrealidade atribuída à imagem refletida. Além disso, a imagem do espelho psicanalítico autoficcional é vislumbrada a partir de técnicas de fragmentação, que permitem a busca de reconstituição de um eu, por meio de uma alteridade ficcional.

No meu caso particular, a escrita autoficcional abole a estrutura linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância, ou dissonância, a frase é sempre guiada, construída em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vagos, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associação de palavras, como associações livres existentes na psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e pensamentos, revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo. (DOUBROVSKY, 2011, p. 26 *apud* FAEDRICH, 2016, p. 39)

Por maior que seja o vínculo que Doubrovsky em alguns momentos atribui entre o autoficcional e o real, a ideia de que a representação desse real passará por uma modulação mantém-se ao longo da trajetória do autor. Essa modulação parece estar antes de tudo relacionada, como nos ilustra o trecho acima, às técnicas de fragmentação no procedimento de narrativização. É como se apenas olhando para seus fragmentos o sujeito pudesse ter um

vislumbre ainda que fugaz daquilo que quase sempre lhe escapa à consciência para que consiga se enxergar uno. Abandona-se provisoriamente à lógica linear pela qual a consciência busca submeter a narrativa de uma vida, a fim de que possa emergir do inconsciente novas possibilidades de se ver. Nascimento (2017) caracteriza as distorções do jogo especular autoficcional como uma das características que se mantém mesmo diante da variedade de concepções em torno da autoficção ao longo do tempo.

Nesse caso, há certa convergência entre inventores ficcionais e inventores teóricos, ainda que ocorram muitas disparidades entre as declarações de uns e de outros. Desde 1977 até hoje, há uma história em curso do termo, cujo repertório é atualizado a cada vez que um autor ou autora produz um texto reconhecido como autoficcional pelos especialistas, e quando esses mesmos especialistas desenvolvem suas teorias baseadas na produção literária, recente ou anterior. Trata-se de jogo especular, mas com imagem distorcida, dando vez a todo tipo de indagação, dúvida e reflexão. (NASCIMENTO, 2017, p. 615)

Em *Olho de gato* somos colocados diante da elaboração de uma relação de similaridade entre a especularidade subjetiva que a arte permite e fatores envolvidos em processos ópticos físicos. Assim, a exploração de aspectos como ângulo, distância, luminosidade, formato do espelho, ou até mesmo a reflexividade de objetos que não são espelhos propriamente ditos, caminha no sentido evidenciar as dificuldades envolvidas na busca por se formar uma imagem nítida e completa de si, problematização que converge com o que costuma provocar o dispositivo autoficcional.

O próprio título da obra refere-se, como já comentamos, a um objeto especular que tem sua característica convexa explorada no sentido de refletir a imagem da protagonista e de sua história a partir da especificidade, que lhe garante a capacidade de condensar as imagens e assim ampliar a visão. Nesse objeto, ainda que efemeramente, a possibilidade de uma perspectiva unificada de si, negada no contexto pós-moderno da autoficção, efetiva-se, mesmo que por um instante. Porém, o que se vê não deixa de ser imagem distorcida, uma vez que fruto de um espelho convexo. Isso nos leva a supor que, assim também as imagens do autorretrato de Elaine e do livro que essa bolinha olho de gato nomeia, não carregam em si a pretensão de uma exatidão referencial. Logo cabe pensarmos o acesso a imagem de si pela via do simbólico que a arte pictural e a escrita ficcional literária promovem em similaridade metafórica com a possibilidade de vislumbrar novamente sua própria unicidade através das distorções de um espelho convexo. Por meio desse exemplo, baseado num elemento central da trama, nota-se que o conhecimento físico acerca de espelhos esféricos que a obra convoca está contribuindo para a constituição de um aspecto frequente na linguagem autoficcional, que é a distorção.

A distorção especular é abordada ainda em mais momentos, e a partir da exploração de outros aspectos físicos, como os problemas de visão da narradora e a distância. Temos isso num episódio que citamos no capítulo anterior, quando Elaine ou está longe demais para ter o reflexo de uma imagem que permita ver seus defeitos ou está perto demais a ponto de se ver apenas como um borrão.

Há também uma situação, que já abordamos no capítulo anterior, na qual a protagonista comenta sobre a iluminação e sua influência nos espelhos em provadores de lojas de roupa femininas, em contraste com o desejo das mulheres de não “querer se ver”, pelo menos não em sua pior luz. Lembremos que essa mesma personagem afirma em determinado momento não “querer lembrar” daquilo que esqueceu e tornou seu passado descontínuo. Não seriam o ver e o lembrar apenas formas diferentes de se conhecer? Uma em termos físicos e outra em termos psicológicos, mas, ainda assim, ambas vinculadas ao autoconhecimento e por isso passíveis de aproximações metonímicas e metafóricas. Seguindo essa interpretação, não seria a pior luz aquela que permitisse ver os maiores incômodos de forma nítida, sejam eles físicos ou psicológicos.

Experimento-o, fechando o zíper e os colchetes, viro-me de um lado para o outro, defronte do espelho que, como sempre, é mal iluminado. Se eu tivesse uma loja destas, pintaria todos os cubículos de cor-de-rosa e gastaria algum dinheiro com os espelhos: o que as mulheres menos querem ver é a si mesmas; pelo menos, não na sua pior luz. Entorto o pescoço, tentando enxergar atrás (ATWOOD, 2007, p. 56).

Se um espelho bem iluminado poderia refletir com maior nitidez a imagem dos defeitos físicos que não se quer ver, provocando incômodo, colocar sob a luz da consciência, numa narrativa autobiográfica ou numa pintura realista de si, aquilo que não é digno de alegria ou elogio, talvez também não fosse a opção mais viável. Nascimento (2010) discorre sobre o caráter autolaudatório que costuma acompanhar o texto biográfico enquanto o dispositivo autoficcional teria como fonte justamente a precariedade da vida humana, e sua incompletude.

Outra grande diferença entre o dispositivo de autoficção e a autobiografia ou o romance autobiográfico tradicionais é que estes tendem a ser autolaudatórios. As memórias ou confissões visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas. Não pode haver épicos na autoficção, com o risco de empobrecimento da experiência vital e literária. Epopeia, quando ocorre, é por meio da micronarrativa, pois como diz Doubrovsky, seguindo voluntariamente os passos de Lyotard, os grandes relatos e as grandes autobiografias se não estão mortos pelo menos se tornaram problemáticos (NASCIMENTO, 2010, p. 66)

No mesmo sentido, Doubrovsky diz que os “humildes, que não têm direito à história, têm direito ao romance (DOUBROVSKY, 2012, p. 35)”. O que essa frase nos parece sugerir é que se os feitos narrados não são grandes ou louváveis o suficiente, os artifícios da linguagem romanesca são aquilo que podem torná-los interessantes.

Dentre esses artifícios, a narrativa autoficcional *doubrovskyana* em *Fils*, como já comentamos, promove uma quebra da cronologia, que se dá em parte pela ruptura com a sintaxe convencional, mas também pelo papel que a memória exerce na constituição do enredo. Em *Olho de gato*, se os fatores envolvidos no ato físico de se olhar no espelho são utilizados de modo a contribuir para uma reflexividade autoficcional, a representação da memória como norteadora do tempo subjetivo, duração, virá a favorecê-la ainda mais, a partir da quebra da linearidade cronológica. Porém, não apenas se representa o tempo subjetivo em *Olho de gato*, como poderia fazer qualquer romance. Esse tempo é submetido a reflexões e problematizações, algumas delas propiciadas a partir do jogo inter-relacional que se estabelece entre as suas características e as do tempo físico relativístico, como pudemos ver na seção 2.2. O trecho abaixo, por exemplo, pode ser pensado em relação com a tentativa de Elaine de poder ver e resgatar fragmentos do passado

— Quando olhamos para o céu à noite — ele diz —, estamos olhando para fragmentos do passado. Não só no sentido de que as estrelas que vemos são ecos do que ocorreu a anos-luz de distância no tempo e no espaço: tudo lá em cima e na realidade tudo aqui embaixo é um fóssil, uma sobra dos primeiros picossegundos da criação, quando o universo cristalizou-se a partir do plasma homogêneo primal (ATWOOD, 2007, p. 340)

Há inclusive uma cena simbólica, que já transcrevemos neste trabalho, na qual Elaine revira o lixo em busca de itens aparentemente sem valor, mas que ela descreve como fragmentos do passado. Esse jogo semântico que se estabelece entre tempo físico relativístico e tempo subjetivo certamente tem a ver com as fontes em que Atwood se inspirou para a escrita desse romance. Pois se de um lado temos como influência o sobrinho físico e autores de divulgação científica, de outro temos as lembranças de sua tia idosa. Na construção da trama atwoodiana, no entanto, essas duas perspectivas não são colocadas de lados opostos. Assim, pressupostos da teoria da relatividade que supõem hipoteticamente a possibilidade de se romper com a linearidade, ou de dilatação e contração temporais são colocados em evidência, mas como um mote para estimular a reflexão acerca da experiência de tempo subjetivo relatada na trama.

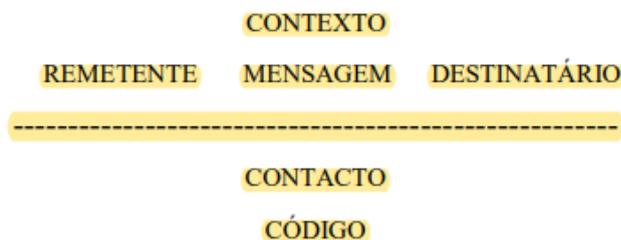
Não nos alongaremos novamente aqui a dar exemplos de como esse estímulo ocorre, elencando as citações da física e examinando seu jogo inter-relacional com a experiência mnemônica de Elaine que norteia o desenvolvimento do tempo, *duração*, na trama, pois já fizemos isso. O que queremos apenas é chamar a atenção para o fato de que esse jogo converge com a proposta de pensarmos *Olho de gato* a partir da categoria reflexiva de autoficção, uma vez que contribui para evidenciar e provocar uma metarreflexão acerca de questões como: quebra da cronologia; peculiaridades do correr subjetivo do tempo; fragmentação temporal (neste caso, decorrente da amnésia), que, conseqüentemente, fragmenta a narrativa e o sujeito, a fim de posteriormente buscar reconstituí-los, na medida em que se vai relembrando; , enfim, todos esses fatores, envolvidos em dinâmicas de experiências temporais intrínsecas ao dispositivo autoficcional.

Embora já tenhamos encontrado alguns pontos de encontro entre as duas vias de análise, há, porém, uma característica fundamental, que convém frisar como sendo aquela que vem a consolidar ainda mais essa correlação. Essa característica consiste no modo como as referências provenientes do discurso físico cosmológico e aquelas oriundas de memória autobiográfica são incorporadas no romance, sendo submetidas a uma quebra do compromisso com a referencialidade e, dessa forma, abrindo-se a outras possibilidades significativas, uma vez que colocados a serviço não só da construção ficcional, mas também da elaboração de uma linguagem literária. Reconhecendo a importância de nos aprofundarmos um pouco mais na análise desses processos de incorporação, a seção seguinte será dedicada a esse ponto.

2.5 - Dois pontos de origem e de chegada em comum: da referencialidade à linguagem ficcional literária

Embora as duas vias de análise aqui percorridas pareçam em um primeiro momento caminhos distintos e sem correlações possíveis, um olhar um pouco mais atento nos leva a encontrar elos, fatores que permeiam essas duas abordagens interpretativas, para além dos que já abordamos na seção anterior. Um desses fatores estaria ligado aos contextos de origem tanto dos elementos advindos do discurso físico cosmológico, quanto daqueles provenientes das anotações autobiográficas da autora. Um e outro seriam provenientes de contextos em que há o predomínio da linguagem utilizada em sua função referencial, porém ao serem incorporados numa narrativa literária, são colocados a serviço da literariedade, ou seja, do uso da linguagem em sua função poética.

A teoria de Jakobson (2003), ao propor compreender a função poética da linguagem, determina que esta deve ser entendida a partir de sua localização no conjunto das funções possíveis. Ainda segundo o autor, essas funções são definidas com base nos fatores considerados indispensáveis ao processo comunicativo verbal e podem ser esquematizados conforme modelo abaixo:



(JAKOBSON, 2003, p. 123)

Sem a pretensão de descrever com profundidade cada uma delas, mas apenas de localizar dentro desse esquema as funções referencial e poética, lembraremos brevemente a qual fator cada função se vincula. A função emotiva seria focada no remetente, ou seja, naquele que está emitindo a mensagem, na expressão de sua própria subjetividade e emoções; de modo oposto a função conativa tem como foco o destinatário, isto é, aquele que recebe a mensagem, por isso é frequente nesta o uso do vocativo, e estando relacionada ao objetivo de convencimento desse destinatário, também é comum que faça uso dos verbos no imperativo; já a função fática teria como aspecto central o contato, recorrendo para isso a vocábulos e expressões que visem a garantir seu bom funcionamento, seja no sentido de iniciá-lo, mantê-lo ou encerrá-lo (ex: olá, alô, está me ouvindo, tchau, etc.); a função metalinguística, por sua vez, toma como base o próprio código seja para defini-lo, descrevê-lo ou torná-lo objeto de reflexão. Por fim, passemos à função referencial de cujo elemento central é o contexto, o referente, buscando representá-lo do modo mais objetivo possível está assim vinculada à denotatividade. Enquanto isso, a função poética tem como eixo a mensagem, o trabalho artístico que sobre ela se pode realizar, explorando então a plurissignificação e a conotatividade. Não se restringe à poesia, estendendo-se pelo contrário a toda forma de arte verbal (JAKOBSON, 2003).

Com base em características que abordamos nos capítulos anteriores, podemos perceber que, em *Olho de gato*, há um predomínio da função poética, que se constitui a partir de recursos, como a exploração de procedimentos metafóricos, metonímicos e, inclusive, do uso da função metalinguística na elaboração de uma trama autorreflexiva, que por meio da descrição do processo de criação artística da protagonista suscita possibilidades de reflexão em torno do ato de processo de criação literária que lhe deu origem. Vejamos, entretanto, que

a função metalinguística dentro de um texto literário não se constitui como o seria por exemplo em um dicionário, ou em um ensaio linguístico, pois não se desvincula da função poética. Desse modo, em *Olho de gato* a metalinguagem se deixa entrever por meio de pistas como, por exemplo, as homônimas e até mesmo de um aspecto que aqui não pretendemos abordar a fundo, mas que se mostra instigante: a possibilidade de que os leitores reconheçam a visualidade enquanto uma característica importante não só nos quadros descritos, mas como estratégia composicional do texto desse romance de forma geral, que, tantas vezes, recorre a descrições detalhadas das cenas e cenários que retrata, como se estivesse nos colocando diante de quadros desenhados com as palavras. O uso dos verbos no presente nos aproxima ainda mais de uma impressão de instantaneidade, típica da representação imagética, tal qual pode nos ilustrar o trecho abaixo, pautado em descrições femininas:

Usamos longos casacos de lã com cintos de tira, as golas levantadas para parecer com as das artistas de cinema, e botas de borracha com o cano virado e meias grossas de homem por dentro. Em nossos bolsos, estão enfiados os lenços de cabeça que nossas mãos nos obrigam a usar, mas que tiramos, assim que saímos de suas vistas. Achamos ridículo usar lenço de cabeça. Nossas bocas são duras, vermelhas, brilhantes como unhas. Nós achamos que somos amigas.

Nos bondes, há sempre senhoras idosas, ou achamos que elas são idosas. Elas são de vários tipos. Algumas estão vestidas respeitavelmente, com alinhados paletós de lã e luvas combinando e chapéus elegantes com pequenas plumas de um lado. Outras são mais modestas, parecem estrangeiras, e têm xales escuros cobrindo os ombros e a cabeça. Outras são gorduchas, atarracadas, com bocas apertadas e prepotentes, os braços carregados de sacolas; estas nós associamos com liquidações, com queimas de estoque. Cordelia percebe um pano barato com umúnico olhar. (ATWOOD, 2007 p. 16)

A busca pela identificação da função dos textos demonstra que quase sempre podemos encontrar a presença de mais de uma delas. Portanto, haveria uma função predominante, mas não necessariamente exclusiva (JAKOBSON, 2003). *Olho de gato* nos traz outro exemplo disso, pois embora haja o predomínio da função poética, pudemos identificar em seu texto a presença de trechos referenciais relacionados a teorias físico-cosmológicas. Entretanto, vimos também que esses trechos são utilizados para construções metafóricas, algo típico da poeticidade. Analogamente, também vimos que Atwood inspirou-se em esboços autobiográficos para a criação de determinadas cenas do romance, no entanto, conforme Cooke (1998), os conteúdos narrados nos esboços pareciam “menos literários, mais transparentes” que suas versões incorporadas à trama de Elaine. Ao dizer que pareciam mais transparentes, podemos interpretar como mais óbvios, mais denotativos e menos conotativos.

Domício Proença Filho (2007) ao tratar da especificidade da linguagem literária traz como exemplo trecho do poema *A flor e a náusea*, de Carlos Drummond de Andrade

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros,
 É feia. Mas é realmente uma flor
 (DRUMMOND, 1983, p. 112-113 *apud* PROENÇA
 FILHO, 2007, p. 6)

O autor evoca também um capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, denominado *Uma flor, o Quincas Borba* para demonstrar que na linguagem literária, diferente do que acontece no uso cotidiano, o discurso não tende à busca por reproduzir uma “realidade imediatamente perceptível” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 6). A flor nas representações de Machado e Drummond adquire caráter simbólico que só pode ser lido e interpretado de forma vinculada à conjuntura dos textos aos quais pertence:

[...]no contexto do fragmento transcrito e da totalidade do poema de que faz parte "A flor e a náusea", de Carlos Drummond de Andrade, podemos entender essa flor como esperança de mudança, por exemplo. Mas esse sentido que o texto a ela confere não reproduz nenhuma realidade imediata; nasce tão-somente do próprio texto. A flor dessa rua deixa de ser um elemento vegetal para alçar-se à condição de símbolo, ganha uma significação que vai além do real concreto e que passa a existirem função do conjunto em que a palavra se encontra

[...]

Na prosa, por exemplo, podemos encontrar a palavra flor em outro contexto linguístico e com outro sentido, que lhe é conferido exatamente por essa nova circunstância: trata-se do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o termo aparece numa afirmação vinculada a um famoso personagem criado pelo escritor: "Uma flor, o Quincas Borba"². Aí está um conteúdo inteiramente distinto do que se configura no poema drummondiano e que só pode ser percebido de maneira plena quando a frase é considerada na totalidade do romance em que se insere. É possível perceber a estreita relação entre a dimensão linguística e a dimensão literária que envolve a significação das palavras quando estas integram o sistema semiótico que é o texto literário. (PROENÇA 2007, p. 6-7)

De modo análogo ao que Domício Proença Filho conclui nos trechos acima, a respeito das representações da “flor” nos textos por ele citados, é apenas a partir da conjuntura

narrativa de *Olho de gato*, que podemos interpretar os significados simbólicos que adquirem os conceitos e teorias advindos do campo da física e da cosmologia.

O tempo não é uma linha e sim uma dimensão, como as dimensões do espaço. Se você pode curvar o espaço, também pode curvar o tempo, e se você fosse capaz de se mover mais depressa do que a luz, poderia viajar para trás no tempo e existir em dois lugares ao mesmo tempo. Foi meu irmão Stephen quem me disse isso, quando usava seu suéter marrom desfiado para estudar e passava um bocadinho de tempo de cabeça para baixo para que o sangue pudesse alimentar seu cérebro. Não entendi o que ele quis dizer com isso, mas talvez ele não tenha explicado direito. Ele já estava se afastando da imprecisão das palavras. Mas aí comecei a pensar no tempo como tendo uma forma, algo que você podia ver, como uma série de transparências sobrepostas. Você não olha para trás ao longo do tempo mas através dele, como água. Às vezes vem isto à superfície, às vezes aquilo, às vezes nada. Nada vai embora. (ATWOOD, 2007 p. 15)

Trazemos mais uma vez a citação do trecho acima, no intuito de destacar que essa sugestividade metafórica que transforma a descrição do tempo numa imagem de água não ocorreria em um livro de física, por exemplo. Assim, também os objetos e cenas da infância de Atwood representados na obra, de acordo com o que pudemos notar ao analisá-los como parte de um dispositivo autoficcional, já não podem ser lidos da forma como seriam se estivessem inseridos em sua biografia, uma vez as interpretações que nos permitem não se desvinculam do texto ficcional e literário a que pertencem.

Seguindo a perspectiva de Proença Filho (2007), isso não significa afirmarmos que aquilo que se expressa por meio da literatura seja isento de relações com a realidade humana. Nesse sentido, há, por exemplo, um trecho em que Elaine se pergunta: “Quanto tempo vivemos assim, como nômades, às margens da guerra? (ATWOOD, 2007, p. 37)” Não é necessário lembrarmos que há de fato guerras no mundo e que a Segunda Guerra, conflito ao qual se refere o trecho, inclusive ocorreu durante a primeira infância de Margaret Atwood. Porém, no contexto da trama, podemos inferir que o termo “guerra” não está se referindo somente a esse conflito oficial, mas pode nos remeter ainda à situação conflituosa vivida entre Elaine e as suas amigas quando ela vai para Toronto. Situação, que guardadas as devidas proporções, é, a exemplo dos confrontos bélicos, também uma experiência traumática da qual a protagonista sai sobrevivente, tal como os combatentes que retornam vivos.

Curiosamente, ao receber os cumprimentos, em sua exposição, Elaine diz se sentir como uma combatente veterana. O que está representado ali em seus quadros dialoga majoritariamente com as experiências de seu período traumático de infância, o que reforça a perspectiva de que esse período é lembrado como uma espécie de guerra.

Estamos todos muito orgulhosos de você. Isto se parece demais com o que uma família diria, uma mãe ou uma tia, e eu baixo a guarda. Quem é esta família, é a família de quem? Fui enganada: a criança recalcitrante diante do recital de piano, ou melhor, o veterano de guerra com cicatrizes de balas, veterano de batalhas antigas, quase esquecidas, prestes a receber um relógio de ouro, um aperto de mão e um agradecimento sincero. Um halo desbotado de tinta azul paira ao meu redor (ATWOOD, 2007, p. 420)

Essas batalhas, entretanto, não seriam de uma guerra convencional, não só por sua proporção infinitamente menor ou por ser um episódio vivido entre crianças, mas por ser um conflito que se dá disfarçadamente, na sutileza, segundo Elaine, um tipo de confronto tipicamente feminino, sem a brutalidade evidente das brigas dos meninos:

Na guerra, existem inimigos. Nossos garotos e os garotos da Nossa Senhora do Perpétuo Socorro são inimigos. Você atira bolas de neve nos inimigos e se alegra quando acerta. Com os inimigos, você pode sentir ódio e raiva. Mas Cordelia é minha amiga. Ela gosta de mim, ela quer me ajudar, todas elas querem. Elas são minhas amigas, minhas melhores amigas. Eu nunca tive amigas antes e tenho um medo horrível de perdê-las. Eu quero agradar. Ódio teria sido mais fácil. Com ódio, eu teria sabido o que fazer. O ódio é claro, metálico, maneta, resoluto; ao contrário do amor (ATWOOD, 2007, p. 132).

No início de sua vida em Toronto, Elaine vive em termos oficiais o período do pós-guerra, um período de busca por reorganização, reconstrução, que se reflete na obra simbolizado pela necessidade de reformas, reorganização da casa da protagonista:

Nas horas vagas, nosso pai dá marteladas no interior da casa. Um assoalho é colocado no chão: estreitas tiras de madeira na sala, ladrilhos de concreto nos quartos, avançando fileira a fileira. A casa começa a se parecer mais com uma casa. Mas isto demora muito mais do que eu gostaria: estamos muito longe de cercas de madeira e cortinas brancas, aqui na nossa lagoa de lama pós-guerra (ATWOOD, 2007, p. 45).

Mais tarde, em seu pós-guerra subjetivo, Elaine aparentemente conseguirá se reconstruir e adaptar-se novamente como uma pessoa comum, entretanto os danos do trauma recalado ainda estão em si. Olhando para a Toronto atual, ela lhe atribui características ocultas que, na verdade, estão escondidas é dentro dela própria:

Por baixo dos enfeites e da ostentação, está a velha cidade, rua após rua de casas de tijolos vermelhos, com suas colunas na varanda, iguais aos caules esbranquiçados dos cogumelos venenosos, e suas janelas vigilantes, calculistas. Maliciosa, rancorosa, vingativa, implacável. Nos sonhos que tenho com esta cidade, estou sempre perdida. Fora tudo isso, é claro que eu tenho uma vida real. Às vezes, tenho dificuldade em acreditar nisso, porque ela não parece o tipo de vida que eu algum dia poderia ter, ou merecer. Isto acompanha uma outra crença minha: que todo mundo da minha idade é um adulto, enquanto eu apenas finjo que sou. (ATWOOD, 2007, p. 26)

A representação de um mundo e de um sujeito em ruínas parte de eventos reais, mas ganha expressão ficcional e literária em *Olho de gato*. Proença Filho (1988) situa o início da literatura pós-moderna em meados do século passado, ou seja, no período pós-guerra, e, como já tivemos a oportunidade de reconhecer, algumas das tendências dessa corrente são aspectos bastante presentes em *Olho de gato*. O relativismo e a fragmentação narrativa são duas delas. Fragmenta-se a narrativa, por meio de uma representação temporal que metaforiza aspectos do tempo físico relativístico, transferindo-as e ressignificando-as para um tempo subjetivo (duração). Conforme já comentamos, a fragmentação que Doubrovsky constrói em *Fils* ganha forma no texto de Atwood pelo modo como se desenvolve o tempo em uma mente adoecida pela amnésia.

Ainda sobre a questão da metáfora, elemento central nos dois trajetos de análise aqui perseguidos, parece-nos importante ressaltar que a estamos abordando num âmbito que Leite (2007) define como textual discursivo.

A metáfora constrói-se pela interação entre: texto, leitor e cultura numa dinâmica interpretativa que possibilita a formação do sentido metafórico. Interpretar uma metáfora passa a ser, portanto, uma atividade sociocognitiva que não consiste mais somente em localizar um segmento linguístico dentro do texto, mas também em identificar pistas linguístico-textuais que estabeleçam ligações que se encontram na memória discursiva da comunidade (LEITE, 2007, p. 128)

Seguindo essa perspectiva, as leituras das metáforas que aqui examinamos demandam que pensemos o texto em diálogo com o sistema cultural em que a obra e seus leitores estão inseridos. Nesse sentido corroboramos com as explanações de Sahn, quando analisa as possibilidades de leitura de uma linguagem figurada, a partir da perspectiva bergsoniana:

Essa possibilidade que se oferece a partir das chamadas figuras de linguagem é justamente aquela que nos incita a imaginar, transferir e deslocar sentidos, percorrendo de alguma forma o caminho inverso do artista de modo a identificar a relação de semelhança que ele encontrou para expressar seu pensamento e essa compreensão do texto se dá em um plano que prescinde da mediação de uma linguagem mais abstrata, que nos atinge não por nossas capacidades de intelecto, mas, ainda, segundo Franklin Leopoldo e Silva “trata-se de coincidir com as coisas da mesma forma que coincidimos conosco” (SAHM, 2011, p. 83)

O que percebemos, enfim, é que, apesar da dissonância que os dois percursos de análise empreendidos no presente trabalho podem inicialmente aparentar carregar, ao nos propormos a esse ato de fazer o caminho de volta do artista, sobre o qual discorre Sahn (2011), pudemos encontrar procedimentos semelhantes no modo como os elementos de

origem autobiográfica e as referências físico-cosmológicas foram incorporadas à narrativa do romance, passando por um processo de aquisição de significados outros (não presentes em sua origem), isso a partir da ficcionalização e da abertura a sentidos conotativos construídos pela literariedade da linguagem à qual foram submetidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve como ponto de partida a intenção de constituir dois percursos analíticos, estabelecendo um possível encontro ao final. O primeiro capítulo debruçou-se, inicialmente, sobre as noções de romance autobiográfico e autoficção, bem como sobre as críticas que Evando Nascimento (2017) faz às teorias de Lejeune e Doubrovsky.

Propôs-se, em seguida, uma investigação sobre o modo pelo qual a relação entre memória autobiográfica e arte/literatura atravessa *Olho de gato* de diferentes formas, seja dentro da trama ou em seus aspectos de produção e recepção. O referencial teórico sobre memória de Bergson (1999) possibilitou uma análise mais aprofundada dessa relação para que, posteriormente, pudéssemos avaliar o potencial analítico das categorias de Lejeune e Doubrovsky no que se refere ao romance analisado.

No que tange ao conceito de romance autobiográfico, a despeito de sua flexibilidade e da não exigência de nome próprio, nossas pesquisas e análises nos sugeriram que não seria a melhor opção enquadrar um livro como *Olho de gato* nessa categoria, isso por se tratar de um conceito que é antes de tudo classificatório e pouco reflexivo em termos de intratextualidade. Assim, poderia ocorrer, no caso de atribuir o adjetivo de autobiográfico a essa obra, dar-se como encerrada a reflexão em torno das tensões que ela carrega, relativas ao jogo entre o real e ficcional e, principalmente, a crise que ela parece representar a respeito mesmo das possibilidades de representação autobiográfica.

Por outro lado, a noção de autoficção, também pouco pareceu nos valer enquanto proposta de classificação ou gênero, mas seu potencial se revelou quando a tomamos por algumas das descrições que dela faz Doubrovsky como procedimento. Se o fato do neologismo de Doubrovsky passar ao longo do tempo por interpretações diversas e até mesmo por contradições dificultaria a suposta solidez e estabilidade demandada por um gênero, não obstante, o próprio autor reconhece a potencialidade da autoficção justamente por gerar tantas discussões.

Nascimento (2010;2017), indo ainda mais longe, procura demonstrar que o que se deve reconhecer é o aspecto disruptivo da autoficção em contraposição à questionável

normatização e caráter fixo da autobiografia e das categorias de gênero, de modo geral. Assim, o autor redireciona a perspectiva sobre autoficção para que seja compreendida como dispositivo e categoria reflexiva, proposta que para as análises acerca de nosso objeto de estudo se mostrou interessante. Então, utilizamo-nos das teorizações de Doubrovsky a respeito do procedimento autoficcional, mas sem a intenção de nos prendermos ao objetivo de categorizar *Olho de gato*. Uma vez que tal obra se configura como um desafio às classificações, conforme reconhece Cooke (1992), inferimos que mais produtivo que tentar ir contra esse desafio seria refletir sobre o modo como ele se instaura.

Logo, tomamos os aspectos que Doubrovsky atribui ao procedimento autoficcional, entendendo-os, na esteira do que sugere Nascimento (2010, 2017), como parte de um dispositivo, aberto, suscetível a mudanças e cujo maior potencial se encontra em configurar-se também como categoria reflexiva que permite pensar as tensões entre o autobiográfico e o ficcional em narrativas marcadas pelo contexto da pós-modernidade.

No que tange à segunda via analítica, pudemos perceber a influência dos pressupostos da teoria da relatividade em citações presentes ao longo da trama. Identificamos também com frequência a menção a objetos ópticos, que foram interpretados como estando em vínculo de similaridade metafórica com a busca da protagonista pela própria identidade.

Além disso, as noções de polifonia e focalização nos auxiliaram na identificação de metáforas alusivas a sistemas de referência relativísticos. Mas de modo especial o conceito de duração propiciou a análise do tempo subjetivo em correlação com citações cujas origens remetem a formulações einsteinianas sobre o tempo físico, como: possibilidades de quebra da linearidade, contração e dilatação temporais; percepção no presente de imagens do passado (como estrelas que já morreram) e, até mesmo, a sugestividade da ideia de viagem no tempo. Todos esses pressupostos se relacionam metaforicamente, como vimos, com a experiência de tempo subjetivo vivida por Elaine ao longo da trama, culminando numa narrativa constituída a partir de um tempo não linear, e que é percebido em alguns momentos pela protagonista como descontínuo e fragmentado, devido à amnésia. Amnésia, que sendo tema bastante presente na obra atwoodiana, como um todo, também em *Olho de gato* constitui estratégia de desintegração e reintegração narrativa, a partir dos processos mentais de esquecer-se e lembrar-se.

Finalmente, as duas últimas seções do segundo capítulo caminharam no sentido de identificar convergências entre os dois percursos analíticos percorridos. Assim, foi possível reconhecer que aspectos como problematização de um real fixo e absoluto, especularidade, fragmentação, quebra da cronologia, todos esses característicos do dispositivo autoficcional,

foram constituídos em *Olho de gato* num diálogo com elementos, experiências e citações relacionadas a teorias do campo da física. Tal diálogo propiciou uma maior metarreflexividade e, assim também, maior evidência para esses aspectos autoficcionais.

Ademais, outro ponto de encontro entre as duas vias de análise pôde ser vislumbrado no contexto de origem tanto das citações de teorias físicas, quanto dos trechos que foram inspirados em anotações autobiográficas da autora, pois são ambos oriundos de contextos nos quais costuma haver um privilégio da função referencial de linguagem e, ao serem deslocados e incorporados à narrativa ficcional literária, passam por um processo de transformação e ampliação de suas possibilidades significativas, uma vez que a serviço da função poética.

Este trabalho chama ainda a atenção para a riqueza de possibilidades de análise acerca de *Olho de gato*, que aqui não puderam ser tão aprofundadas, como por exemplo uma abordagem mais apurada de seus aspectos pós-modernos, ou mesmo uma análise comparativa entre representações cronotópicas e de tempo subjetivo, duração. Há também a questão das descrições de obras artísticas, que já foi objeto de diversos trabalhos, mas que possivelmente ainda guarda novas possibilidades de abordagem. Enfim, poderíamos citar, além disso, as representações de gênero, da infância, do bullying, das referências ao contexto pós-colonial e pós-guerra, mas vale sobretudo destacar que toda essa diversidade de temáticas e possibilidades interpretativas é o que faz de *Olho de gato* uma obra tão instigante e desafiadora, dando-nos a impressão de que há sempre algo mais a dizer sobre ela.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood on her new collection *Old Babes in the Wood* and the ongoing relevance of *The Handmaid's Tale*. [Entrevista concedida a] Nicola Heath. **The Book Show**. 31. mar. 2023. Disponível em: <https://www.abc.net.au/news/2023-03-25/margaret-atwood-interview-old-babes-in-the-wood-handmaids-tale/102136052>. Acesso em 13 dez. 2023

ATWOOD, Margaret. *Cat's eyes* by Margaret Atwood. [Entrevista concedida a] James Naughtie. **BBC Book Club**. 2. jul. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6_mMYNYVD9Y>. Acesso em: 8 dez. 2023.

_____. **Olho de gato**. Tradução Léa Viveiros de Castro. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Interview with Margaret Atwood. [Entrevista concedida a] Studs Terkel. **Studs Terkel Radio Archive**. 28. fev. 1989. Disponível em: <https://studsterkel.wfmt.com/programs/interview-margaret-atwood>. Acesso em: 8 dez. 2023.

BAILAS, Gabriela; VIEIRA, Guilherme. Apropriação e Descontextualização da Mecânica Quântica na Era da Pós-Verdade. **Boletim do Instituto de Saúde**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 111-120, jul 2020. DOI doi.org/10.52753/bis.2020. Disponível em: <https://docs.bvsalud.org/99/biblioref/2022/01/1353203/apropriacao-e-descontextualizacao-111-120.pdf>. Acesso em: 1 maio 2023.

BARANI, Forough; YAHYA, Wan Roselezan Wan. Dialogical self in Margaret Atwood's *Cat's eye*. In: YAHYA, Wan Roselezan Wan; TERMIZI, Arbaayah Ali. **Critical perspectives on English Literature**. 1. ed. Serdang: Universiti Putra Malaysia Press, 2010. cap. 3, p. 26-41.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. [1968]. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Julio Castanon Guimaraes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Richard Miller. California: University of California Press Bekerley, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini José Pereira; Júnior Augusto Góes; Júnior Helena Spryndis; Nazário Homero Freitas de Andrade. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. **Teoria do romance 2**: as formas do tempo e do cronotopo. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398 p.

_____. **Duração e simultaneidade**. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.

CANALES, Jimena. **The physicist and the philosopher**: Einstein, Bergson, and the debate that changed our understanding of time. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

COOKE, Nathalie. Reading reflections: the autobiographical illusion in *Cat's Eye*. In: KADAR, Marlene (ed.). **Essays on life writing**: from genre to critical practice. Toronto: University of Toronto Press, 1992. cap. 10, p. 162-170.

_____. **Margaret Atwood**: a biography. Ontario: ECW Press, 1998.

DAVIES, Paul. **Como construir uma máquina do tempo**. Lisboa: Editora Gradiva, 2003. Lisboa: Penguin Random House, 1980.

DOUBROVSKY. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge [1980]. Autobiografia/Verdad/Psicoanálisis. In: CASAS, Ana (org). **La autoficción: reflexiones teóricas**. Madrid: Arco Libros, 2012.

DOUBROVSKY, Serge [2010]. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhein (org). **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Tradutor Carlos Roberto Nogueira de Freitas. São Paulo: Methuen & Co, 1999.

GENDLER, T. S. Thought Experiments. In: NADEL, L. **Encyclopedia of cognitive science**. London: Nature Publishing Group, 2003. v.4, pp.388-394

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Emerson Ferreira. **O romance e a teoria da relatividade**: a interface entre Literatura e Ciência através do discurso da ficção. 2011. 152 p. Tese (Mestrado em Ensino de Ciências)- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HACKING, Ian. Ensaio Introdutório. In: KHUN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução Beatriz Vianna Boeira; Nelson Boeira. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 9-32

HAWKING, Stephen W. **Uma breve história do tempo**. Tradução Ribeiro da Fonseca. 3.ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

HENRIQUES, Sara Freire Paiva. **Liquid transparencies : o espaço temporal em Cat's Eye de Margaret Atwood**. 2010. 120 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos)-Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

HITE, Molly. **Optics and Autobiography in Margaret Atwood's Cat'sEye**. *Twentieth Century Literature*, v. 41, no. 2, 1995, pp. 135–159. Disponível em: www.jstor.org/stable/441644. Acesso em: 17/08/2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KODÓ, Krisztina. Time(less) memories in Margaret Atwood's Cat's Eye. **Central European Journal of Canadian Studies : Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale**, Brno-República Tcheca, v. 15, p. 65-77, 2020. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/143957.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2023.

LEJEUNE, Phlippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução Jovita Maria Gernheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 2014.

LOPES, Cássia *et al.* **Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento**. Salvador - BA: EdUFBA, 2021. Disponível em: https://evandonascimento.net.br/wp-content/uploads/2022/10/caleidoscopios_60_anos_de_evando_nascimento.pdf. Acesso em: 14 dez. 2023.

MASSANO, María Constanza. **The process of identity construction through the discourse of art within the Canadian postcolonial context in Cat's Eye and The Blind Assassin by Margaret Atwood**. Orientador: Miriam Carballo. 2014. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Anglo-americana) – Universidade de Córdoba. Córdoba, 2014. Disponível em: <https://rdu.unc.edu.ar> Acesso em: 17 ago. 2019.

MEDEIROS, Alexsandro Melo; SKWARA, Witold. **A unidade ontológica do mundo em Werner Heisenberg**. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. 109 p. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6025?mode=full>. Acesso em: 17 mar. 2023.

MORATO PINTO, Débora Cristina. A vida singular como história em construção: Henri Bergson e os sentidos da memória. In: Clarisse Fukelman. (Org.). **Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura**. 1ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, v. 1, p. 174-188

NASCIMENTO, Carolina Christine Garcia do. **Reencenação como experimento em artepolíticafilosofia: controvérsias sobre tempo e espaço entre Bergson e Einstein**. 2010. 146 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Instituto de linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2015.

NASCIMENTO, Evando. **Autoficção como dispositivo: alterficções**. Matraga, Rio de Janeiro - RJ, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/download/31606/23295>. Acesso em: 8 dez. 2023

_____. **Matérias primas: entre autobiografia e autoficção**. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande - MS, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>. Acesso em: 8 dez. 2023.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em Si Bemol. In: Anais XV Encontro Abralic., 2016, pp. 6150-1658. Disponível em: www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1545

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Phlippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução: Jovita Maria Gernheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-14

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaaios sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-20

PEREIRA, Daniel Siqueira. **A concepção do tempo em Bergson e sua relação com a teoria da relatividade de Einstein**. 2008. 152 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RIQUIER, Camille. **Archéologie de Bergson: temps et métaphysique**. Paris: PUF, 2009.

SAHM, Estela. **Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

SILVEIRA, Natália Pacheco; MAGGIO, Sandra Sirangelo. O retrato da artista Elaine Risley: narrativa e pintura em *Cat's eye*, de Margaret Atwood. in: carvalho, Érica dos Santos (org.). **Linguística e Literatura: Cultura, história e sociedade**. Formiga - MG: Editora Real Reconhecer, 2021. v. 3, cap. 10, p. 167-178.

SOARES, Walysson Francis. **Transbordamento: ficções diárias de Evando Nascimento**. Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger. 2019. 114 f. Tese (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES, 2019. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_13534_Disserta%E7%E3o_Mestrado%20em%20Letras_SOARES%20Wallysson%20Francis.pdf. Acesso em: 14 dez. 2023

TASSINARI, A. **Einstein e a modernidade**. Novos estudos - CEBRAP, v. 75, pp. 157-170, 2006. Disponível em : <https://www.scielo.br/j/nec/a/hM7C9h5qSmfz3pPqxqmFjQM/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

WHITE, Roberta. Northern Light: Margaret Atwood's *Cat's eye*. In: BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood**. New. ed. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. cap. 11, p. 159-182.

ZANETIC, J.: **Física e Literatura**: construindo uma ponte entre as duas culturas. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 55-70, outubro 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/JDfShKQ4dxHXV7zWDx85ZcC/abstract/?lang=pt#>. Acesso em : 12 jul. 2022.