

## O ovo vê o olho imagens alegóricas (ou ovas) em Clarice Lispector

Vanessa Daniele de Moraes

### Resumo:

Da série de ovos, temos o nascimento; de cada ovo, o novo. O ovo como *voyeur*, que olha e penetra (no sentido de exibição do mundo mercadológico – para Clarice Lispector, ou no sentido erótico/violento – para a narrativa de Georges Bataille). O ovo olha ao se perder, mas aí se funda. Nasce. O olho, arrancado pela navalha, vê na escuridão “o horror, o obsceno e a tragédia.”

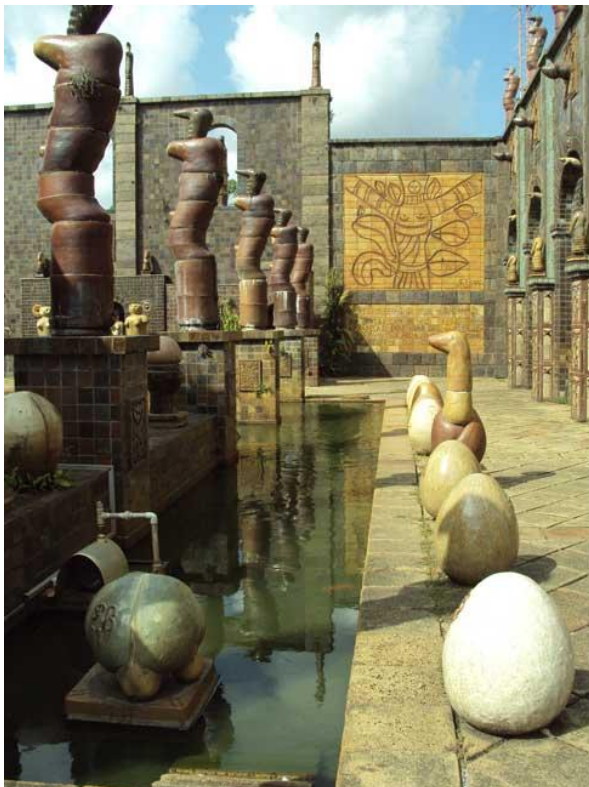
**Palavras-chave:** Ovo; Olho; *Voyeur*; Alegoria.

### Resumen:

De la serie de huevos, tenemos el nacimiento; de cada huevo, el nuevo. El huevo como *voyeur*, que mira y penetra (en el sentido de exhibición del mundo mercadológico – para Clarice Lispector, o en el sentido erótico/violento – para la narrativa de Georges Bataille). El huevo mira al perderse, pero ahí se instaura. Nace. El ojo, quitado por la navaja, ve en la oscuridad “el horror, el obsceno y la tragedia.”

**Palabras-llave:** Huevo; Ojo; *Voyeur*; Alegoría.

O ovo é um tema recorrente entre artistas plásticos e escritores. Temos o ovo na obra de Tarsila do Amaral, Francisco Brennand, Salvador Dalí. Na literatura, em Georges Bataille (*História do olho*), no poema João Cabral de Melo Neto (*O ovo de galinha*), mas talvez a mais conhecida e enigmática escritura sobre o ovo venha de Clarice Lispector em seu “O ovo e a galinha”, conto que apresentou num Congresso de Bruxaria em Bogotá, no ano de 1976. Não me arrisco a nenhuma tentativa de compreensão do conto, “entender é a prova do erro” (LISPECTOR, 1998, p.50), mas junto com outros autores que buscaram no ovo possibilidades de leituras alegóricas, pretendo traçar um paralelo entre as escrituras do ovo e também do olho. O ceramista Francisco Brennand se evidencia por suas esculturas, que, em sua grande maioria, representam o desejo de vida em objetos eróticos (símbolos fálicos), mas, sobretudo, o que vemos em abundância são ovos, numa série, como aquelas de Francis Bacon que Deleuze descreveria em *Lógica da sensação*. Assim como as esculturas fálicas de Brennand nos remetem à origem da vida, suas séries de ovos também trazem desde aí a significação da vida, da origem, do novo, do nascimento.



Daí suas esculturas, junto aos ovos, de Adão e Eva. Diria já João Cabral em seu poema: “No entretanto, o ovo, e apesar / de pura forma concluída, / não se situa no final: / está no ponto de partida.” (MELO NETO, 1995, p. 302). E mesmo em Clarice, o narrador oferece ao ovo um início: “ – A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez.” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Por outro lado, se considerarmos que o ovo gera o nascimento, logo, ele é reprodutível, e aí podemos pensar que o ovo em si já é uma série de ovos. “O ovo é uma exteriorização” (LISPECTOR, 1998, p.50) – afirma Clarice, mas é também interiorização: o ovo gera vida. E daquilo que

conhecemos, em Benjamin, a respeito da reprodutibilidade técnica, em que o objeto reproduzido perde sua aura, a leitura que aqui se faz é a de uma série de ovos “desaturizada”, já que as séries não podem ter uma existência única, portanto, não tem autenticidade: ovos são cópias e podem ser compreendidos alegoricamente como a reprodutibilidade técnica, numa leitura benjaminiana. No famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin atesta que, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível” (BENJAMIN, 1994, p. 166), seja por mestres ou discípulos, e lembra os recursos reproduzíveis como a xilogravura, a litografia, e posteriormente, a fotografia e a imprensa (reprodutibilidade técnica da escrita); ou seja, desde o princípio nada é original, tudo é cópia. E para situarmos o ovo na condição alegórica<sup>1</sup> da reprodutibilidade, em que se questiona até mesmo a condição de origem, basta lembrarmos da velha incógnita de “quem veio primeiro, se o ovo, se a galinha”. Para o conto de Clarice a questão é pontual: “ – Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida” (LISPECTOR, 1998, pp.52 – 53), isso significa, de acordo com o conto, que a galinha só existe para carregar o ovo, e este último se reforça na condição de reproduzível, tendo um corpo para lhe carregar e lhe lançar, incontáveis vezes, para o mundo. Além disso, como a teoria de Walter Benjamin, o ovo é repetido por tanto tempo que um novo ovo é como qualquer outro anterior: “Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto.”(LISPECTOR, 1998, p. 49).

O ovo na literatura pode apresentar outros sentidos não expressos de forma direta, aludindo idéias diversas, isto é, ele aparece num discurso primeiro para ser ressignificado num segundo, que é apenas sugerido. O ovo é então tirado de seu contexto, num processo anacrônico e fragmentário, para ser pensado num outro lugar. Assim é que temos mais uma imagem alegórica para o ovo: o olho. Clarice

---

<sup>1</sup> Aqui me valho do conceito de Sérgio Paulo Rouanet, em *Origem do drama barroco alemão*, a respeito de alegoria, em que “a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esvaziado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) A morte é, assim, o que é representado na alegoria, e o que permite construí-la.” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p. 40).

mesmo inicia seu conto com a afirmação: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.” (LISPECTOR, 1998, p. 49). O olhar sobre o ovo se desdobra nos próximos dois parágrafos, em que a narradora discorre sobre a impossibilidade do ser humano ou animal ver o ovo, isto é, só as máquinas podem vê-lo: “Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo” (LISPECTOR, 1998, p. 49). Esse conto, em que as “máquinas vêem o ovo”, foi classificado como *poema* num Congresso de Bruxas em Bogotá, mas traz, sobretudo, uma “poética que questiona o instantâneo do olhar, numa cultura (*voyeur?*) onde tudo se exhibe, num processo de descartabilidade extremada.”(CURI, 2001, p. 130). Ademais, não só a forma globular aproxima o ovo do olho, mas as funções que o primeiro conota do segundo, isto é, em algumas obras literárias, o ovo toma o lugar daquele que olha, que assiste ao espetáculo: “- o ovo me vê”, atesta o narrador de “O ovo e a galinha”.

*História do olho*, de Georges Bataille, por exemplo, é uma dessas narrativas em que o ovo, como o olho, é praticamente um voyeur, pois “assiste” às orgias de três adolescentes como um grande espectador. Nesse sentido, a parte branca do olho, corresponde, obviamente, à clara; a pupila, à gema. As brincadeiras da personagem Simone com o ovo (de quebrar o ovo com o cu ou de jogar ovos quentes sobre o traseiro) transparecem claramente o desejo desse *voyeur*, como se os olhos, simbolizados pelos ovos, estivessem vendo tais brincadeiras, e por vezes, participando delas. Na figura de *voyeur*, o ovo toma emprestado o papel do olho, mas o olho, como participante das brincadeiras, transgride, subvertendo-se da passividade para a atividade, como no inusitado fragmento em que um padre sevilhano, já morto pelos personagens, tem seus olhos arrancados para servir como um brinquedo sexual para a jovem Simone, além dos olhos da amiga Marcela, que também servem como artefato para masturbação.

Impressiona algumas aproximações entre a *História do olho* com *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, adaptado para o cinema sob direção de Heitor Dhalia, pois aqui também existe também um olho que “precisa ver de tudo”, segundo as vontades do narrador-protagonista. Sendo assim, o personagem carrega sempre seu olho de vidro para flagrar cenas que lhe impressionam, como a bunda da garçonete, por exemplo. A cena em que um homem entra no escritório com o olho de vidro já revela o encanto do personagem:

Ele entra.

Traz um olho de vidro nas mãos. Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho.  
O olho do cu. (MUTARELLI, 2002, p.31)

Mas as coincidências não param por aí: o protagonista, ao comprar esse olho como “mercadoria usada”, lhe inventa histórias, produz um universo imagético para esse olho, lhe dá vida. E essa história inventada é justamente a do olho de seu pai que lutou na guerra, ficou paraplégico e morreu; por isso ele guarda o olho de vidro e a perna mecânica como objetos de profunda estima - a coincidência estaria justamente no fato de que Bataille possuiu um pai paraplégico e cego.

Na *História de olho*, há que ressaltar ainda os motivos de a urina da personagem Simone estar diretamente relacionada ao olho (nas “brincadeiras” sexuais, sempre que Simone urina, o olho aparece no mesmo contexto) – essa relação se deve ao fato de Bataille ter presenciado seu pai, cego e paraplégico, fazer suas necessidades e revirar os olhos, em sensação de alívio, muitas vezes na própria cama. É no capítulo “Reminiscências” que, numa espécie de desabafo autobiográfico da *História do olho*, Bataille confessa as lembranças deprimentes da infância, em que se incomodava com o fato de assistir seu pai urinar:

[...] a paralisia e a cegueira tinham, entre outras coisas, estas consequências: ele não podia, como nós, urinar no banheiro; urinava em sua poltrona, tinha um recipiente para esse fim. Mijava na minha frente, debaixo do cobertor que ele, sendo cego, não conseguia arrumar. O mais constrangedor, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. [...] Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. (BATAILLE, 2003, p. 89)

O olho e a urina se associam então na história de Bataille, pois ao ver seu pai urinar, o menino Bataille ao mesmo tempo via o pai revirar os olhos, do prazer de se aliviar. A imagem dos olhos revirados, em Bataille, daria um texto à parte, basta lembrarmos da imagem de um olho revirado que vê o outro lado, metaforizado pelo dia/noite, e que transgride o limite do olhar<sup>2</sup>, ou ainda, pensarmos pelo lado

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, no “Prefácio à transgressão” adverte que “o globo revirado é, ao mesmo tempo, o mais fechado e o mais aberto: fazendo girar sua esfera, permanecendo conseqüentemente o mesmo e no mesmo lugar, ele subverte o dia e a noite, transpõe limites, mas para reencontrá-lo sobre a mesma linha e pelo avesso; e a meia-esfera branca que em um instante aparece lá onde se abria a pupila é como o ser do olho quando transpõe o limite do seu próprio olhar – quando ele transgride

espiritual, onde a extirpação dos olhos teria seu vínculo com o espaço da oração, e daí, com a interrupção da linguagem, que, de acordo com Foucault, em Bataille é o inverso: “[...] o olho de Bataille define o espaço de vinculação da linguagem e da morte, lá onde a linguagem descobre seu ser na transposição dos seus limites: a forma de uma linguagem não dialética da filosofia” (FOUCAULT, 2008, p.43). A fusão do prazer, dos olhos e da urina se justificam por essas associações da experiência com o pai, que Bataille vai decifrando ao longo de sua escrita: “Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo. Como Édipo, decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente que eu”. (BATAILLE, 2003, p. 97). Enigmas de sua infância que, em adulto, são transpostas em narrativas transgressivas, ou, como preferiu denominar Roland Barthes, *poesia*.

Os textos de Clarice Lispector, sobretudo “O ovo e a galinha”, poderiam ser vistos também como uma “linguagem não dialética da filosofia” (FOUCAULT, 2008, p.43), e matam, como na alegoria barroca, o sentido primeiro do objeto. Ao final do conto, o ovo é morto, esquecido, para dar lugar à linguagem, a um discurso sobre ele mesmo e que por vezes se perde na “dialética filosófica”. O que resta é um fragmento do ovo, a ruína transposta em linguagem, através da qual Clarice pode reconstruí-lo. Assim ela tenta apagá-lo da memória, mas adverte que o ovo mesmo pode “retornar por si só” – nas horas escuras da madrugada - e ser salvo do esquecimento:

Mas e o ovo? Este é um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. “Falai, falai”, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falai muito, é uma das instruções, estou tão cansada.

Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo. Diante da minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar. Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de viver apenas minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez. (LISPECTOR, 1998, p. 59)

Como Clarice resgata esse ovo – ou o ovo mesmo tenta escapar do esquecimento – é que a alegoria nasce, desse estilhaço de ovo que resta com o aparecimento da linguagem. E são desses estilhaços que Bataille se aproveita

---

essa abertura sobre a luz pela qual se definia transgressão de todo olhar.”. In.: FOUCAULT, 2008, pp. 41 – 42.

também, quando, novamente dá margem para uma possível leitura alegórica do olho, como no episódio em que a personagem Simone degusta um pedaço dos testículos do primeiro touro morto na tourada<sup>3</sup>, e brinca com o outro pedaço sobre suas genitálias. Simultaneamente, na arena, o toureiro Granero é atingido pelo chifre de um touro que deixa-o morto com o olho direito dependurado. Agora, como o ovo e o olho, há aproximação evidente entre o testículo do touro e os olhos do toureiro, sendo que e a aniquilação simultânea dos dois órgãos (olho do toureiro/testículo do touro), por conseguinte, vêm reforçar e equivaler ainda mais essas formas globulares<sup>4</sup>. Bem, tal como o testículo serviu de guloseima para Simone, Bataille, ao escrever seus ensaios para a Revista *Documents*, vai lembrar dos olhos como “guloseima canibal”, e dizer que os olhos são os órgãos mais sedutores e atrativos no corpo humano e no corpo dos animais. Mas acrescenta: “Pero la seducción extrema probablemente está en el límite con el horror” (BATAILLE, 2008, p. 37). Do tênue limite entre a sedução e o horror, Bataille faz referência ao filme “O cão andaluz”, de Luis Buñuel, evidenciando o olho por seu aspecto cortante:

Una navaja cortando con precisión el ojo deslumbrante de una mujer joven y encantadora es lo que hubiera admirado hasta la locura un joven al que miraba un gatito acostado, y que teniendo casualmente en la mano una cuchara de café, de golpe tuvo ganas de sorber un ojo con la cuchara. (BATAILLE, 2008, p.38)

Bataille destaca então a singularidade deste desejo de morder o olho, assim como já havia descrito anos antes, em *História do olho*, a cena de um inseto sobre o globo ocular: “Tinha acontecido algo estranho: pousada sobre o olho do morto, a mosca se deslocava lentamente sobre o globo vítreo.” (BATAILLE, 2003, p.83). E

---

<sup>3</sup> Michel Leiris, em *Espelho da tauromaquia*, faz uma associação entre o espetáculo das touradas e o erotismo. O livro todo é repleto de interpretações que colocam lado a lado o ato sexual com a atividade tauromáquica, especialmente no capítulo 4 (O amor e a tauromaquia), em que Leiris compara o grito de *Olé* com o gozo de uma mulher (expressão que vem do corpo todo), além do movimento rumo à plenitude, que ocorre em ambos os casos. Na página 43, uma série de analogias pode elucidar melhor essa relação: “Prestígio particular do *matador* (personagem em geral donjuanesco, ou ao menos tido em tal conta); seus trajes brilhantes (comparáveis à fosforescência de vermes luzidios ou à plumagem das aves); caráter coreográfico de boa parte de seu trabalho (no qual a graça, o modo como se move, estira ou encurva seu corpo é um elemento de primeiro plano). Figura essencialmente fálica do touro (do qual certos aficionados fazem questão de comer os genitais após a *corrida*). Proximidade do homem e do animal – unidos numa espécie de dança aderente – durante a série de passes; ritmo de vaivém (seqüência de aproximações e distanciamentos alternados, como os movimentos do coito). Conclusão de toda essa parada amorosa com uma espécie de penetração, a estocada final (na qual é desejável que, segundo a expressão consagrada, a espada seja enterrada na ferida “até que se molhem os dedos”). (LEIRIS, 2001, p.43).

<sup>4</sup> Chama a atenção o fato de que no capítulo “Reminiscências”, o narrador, lembrando deste episódio, nos conta que, ao conversar com um médico amigo, descobre que os testículos de touro sem pele não são vermelhos como ele imaginara, e sim brancos, o que ratifica a semelhança entre o olho e o testículo animal.

essa imagem dará à protagonista o desejo de que aqueles olhos sejam arrancados - o que se traduz também na alegoria de uma humanidade cega, que não enxerga o horror, o obscuro, a tragédia<sup>5</sup> por mais evidente que isso possa ser, de tal modo que Bataille afirma:

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque ela têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústica ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos. (BATAILLE, 2003, p. 58)<sup>6</sup>

O olho, na narrativa de Bataille, provoca, por conseguinte, esta dialética entre repulsão (insetos que pousam nos olhos, por exemplo) e atração<sup>7</sup>, uma vez que essa “guloseima” nos causa “[...] tanta inquietud que nunca lo morderíamos. El ojo ocupa incluso un rango extremadamente elevado en el horror ya que es, entre otras cosas, *el ojo de la consciencia*.” (BATAILLE, 2008, p. 38. O grifo é do autor.) Michel Leiris, no ensaio “Nos tempos de Lord Auch” coloca em evidência a dualidade do olho enquanto uma imagem de repressão (e daí, a consciência), mas também de atração:

Ao mesmo tempo que é uma figura da consciência moral (o olho da consciência, lugar-comum amplamente explorado) e uma imagem da repressão (não se publicou por muito tempo um periódico consagrado a criminosos, sob o título de *O olho da polícia*, [...]), esse órgão é, para os ocidentais, um objeto atraente mas inquietante [...] (LEIRIS, Michel. “Nos tempos de Lord Auch”. In.: BATAILLE, 2003, p.110. O grifo é do autor)

Da assertiva de Bataille, de que o olho representa nossa própria consciência, e baseando-me na metáfora do olho-ovo, há um pensamento convergente em Clarice Lispector, quando a narradora questiona: “O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento de compreensão que fere. O ovo nunca lutou. Ele é um dom. – O ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus,

---

<sup>5</sup> Do mesmo modo, Francisco Brennand compreende a arte como um instrumento para expressar a tragédia do sofrimento humano. A libertação do artista é, segundo ele, a libertação do demônio – “ninguém se liberta dos deuses”. Entende que o ser humano caminha para seu fim (não necessariamente para a morte, mas para o sofrimento), e que os *120 dias de Sodoma*, é a própria realidade, não um tratado filosófico. Ele lembra ainda de Francis Bacon, que considera que a verdade não é a beleza e concorda com ele: “eu fujo da verdade, do equilíbrio das formas”. Sua obra representa o sentimento do mundo; não um mundo harmônico, perfeito; mas o mundo tal como ele é: disforme, trágico. Brennand afirma: “o sinistro está no dia-a-dia, está no jornal”. (entrevista concedida para o documentário *O sentimento trágico do mundo*, produzido pela editora Cosac & Naify).

<sup>6</sup> No que diz respeito ao “grito do galo”, o autor-narrador afirma em parágrafos anteriores que esse grito coincidia com a maneira como enxergava sua vida: um grito no espaço vazio, em pleno silêncio, além do fato de que os galos são degolados.

<sup>7</sup> Atração compreendida pelo desejo de possuí-lo, de comê-lo realmente como uma *guloseima canibal* e que, por vezes, a boca é representada pela imagem da vagina.



que é invisível a olho nu.” (LISPECTOR, 1998, p.50). É possível perceber que a consciência aqui não vem do olho, ela nasce naquele que é olhado, mas é o olho que vê e proporciona a “compreensão que fere”, ele é o instrumento pelo qual se chega à consciência. Daí decorre a afirmação: “Ovo é coisa que precisa tomar cuidado” (LISPECTOR, 1998, p.50). Cuidado que Bataille prefere chamar de remorso: “O ‘olho da consciência’ e as ‘tábuas da justiça’ encarnando o eterno retorno, existe imagem mais angustiada do remorso?” (BATAILLE, 2003, p. 96)

Há que lembrarmos ainda das aproximações entre o olho como metáfora do ânus. Mutarelli compara: “Olho o olho. É perfeito. É precioso. É o olho do cu.” (MUTARELLI, 2002, p. 33), sendo que o autor já havia lembrado da capa do disco do Tom Zé, de um cu pressionando uma bolinha de gude, e que passa livremente pela censura disfarçado de olho. A propósito, na Idade Média, o cu representava o inferno, dado que Mutarelli aproveita para ficcionalizar: “O ralo é o olho do inferno. O inferno só tem um olho. O inferno e meu pai.” (MUTARELLI, 2002, p.72) Um ralo que se personifica num olho (do inferno) e que o olha. De acordo o crítico de arte, Didi-Huberman, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). Na sua compreensão, ao vermos o que está diante de nós, alguma coisa nos olha, nos toca, nos afeta por dentro. Se ver, como o autor propõe, “só se pensa e se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.31), por excelência, a visão estaria aí, no háptico, no ver-sentindo. E essa concepção tange a um vazio melancólico, uma vez que olhar é perder, e só temos aquilo que perdemos. Em outras palavras, Didi-Huberman encaminha-nos para a concepção de uma falta que nos funda, uma vez que é a perda que nos olha, nos toca e nos permite ver. Assim também lemos Clarice: “Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido” (LISPECTOR, 1996, p. 49). Pensamento que vai novamente ao encontro de Didi-Huberman: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.”( DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Faz referência à obra de James Joyce, *Ulisses*, evidenciando que a perda da mãe do personagem Stephen Dedalus é o que lhe faz ver as coisas de outro modo, e que as feridas em seu coração estão definitivamente abertas como as pálpebras da mãe estão definitivamente fechadas. Portanto, a visão se (res)significa sempre quando algo se esquiva, “a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja,

votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). É aquilo que resta, a ruína - no que se refere ao olhar - o que nos faz ver, como no exemplo da distinção entre imagem (*imago*) e traço (*vestigium*), que vem desde a Idade Média: “Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

Nesse espaço do vestígio, então, é que se constituem as ficções de Clarice Lispector, Lourenço Mutarelli ou de Georges Bataille, onde a presença do ovo/olho acumula ressignificações; outros sentidos; há atravessamentos de imagens quando vemos o ovo/olho - o óbvio é o mais difícil de se ver (“como o mundo, o ovo é óbvio”, afirma Clarice), no entanto, essas narrativas alegóricas permitem que o objeto abra-se para novos jogos de significados, escapando assim da morte, já que a origem deve ser pensada no sentido benjaminiano: não como gênese, mas como um “salto em direção ao novo” (ROUANET, in.: BENJAMIN, 1984, pp. 18-19) .

### Referências:

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução e Prefácio de Eliane Robert de Moraes. Ensaios de Michel Leiris, Roland Barthes e Julio Cortázar. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *La conjuración sagrada*. Traducción Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo Editora 34: 1998,

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. In.: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos* (Vol.III). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In.: \_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2006.

**Vanessa Daniele de Moraes** é formada em Letras pela UFSC. Atualmente é mestranda em Teoria Literária na mesma instituição. É membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos, onde participa de discussões sobre Walter Benjamin e pensadores afins. E-mail: [nessadaniele@yahoo.com.br](mailto:nessadaniele@yahoo.com.br)