

# A MOLDURA LITERÁRIA NO TEXTO-TELA NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

**Aline Prúcoli de Souza**  
**Doutoranda em Estudos Literários – UFES, Bolsista FAPES**

Com base no livro-poema Não entres tão depressa nessa noite escura, do escritor português António Lobo Antunes, relacionamos a literatura e a pintura, procurando entender especificamente a funcionalidade da moldura, elemento arbitrariamente delimitador, no trabalho de composição pictórico e discursivo. Realizamos, em outras palavras, uma análise homológica a partir da tentativa de “transposição” desse elemento da tela de pintura para a obra literária. Nosso objetivo é ampliar o potencial semântico da leitura ao analisarmos os Paratextos Editoriais à luz da teoria das artes ditas plásticas, especialmente da Pintura - em sua dimensão material mais tradicional. Realizamos, portanto, uma pequena associação entre os dois gêneros artísticos - Literatura e Pintura - a partir do atual contexto das relações interartes.

Palavras-chave: Moldura; Literatura; Pintura; Homologia; António Lobo Antunes.

No começo está o ato. Entretanto, mais além se encontra a ideia. E como o infinito não possui nenhum começo determinado, como um círculo, a ideia pode ser o que vem primeiro. Paul Klee

Pensar em moldura para o livro *Não entres tão depressa nessa noite escura* de Lobo Antunes é tarefa desafiadora. Pois, ao mesmo tempo em que ela, a moldura, parece apresentar-se nitidamente, através de alguns elementos visuais do próprio texto, desfaz-se completamente assim que esses mesmos elementos visuais deixam transparecer semanticamente a real insustentabilidade emolduradora que os constitui.

Uma obra, se pensada como objeto, não depende obrigatoriamente de uma relação com o exterior para existir. O olhar, que primeiro a reconhece como obra, parte de uma visualidade que a isola automaticamente num centro delimitado pelas molduras ou limites de sustentação e daí parte para realizar um possível diálogo com a espacialidade na qual o objeto-obra está colocado. Mas, como identificar um “limite”?

O que chamamos, aqui, de “limite”, expressa um significado diferente daquilo que designamos como o “limite” arbitrário das coisas naturais. O “limite” natural de qualquer elemento é um lugar de intercâmbio circular incessante com todo o exterior. É a linha invisível que coaduna e relaciona todos os elementos de uma dada espacialidade, que permite que seja feita a devida distinção dos elementos que fazem parte de um mesmo horizonte. O limite emoldurador de uma obra de arte, porém, expressa um corte necessário e brusco, que, ao descolar a obra do horizonte que a envolve, unifica-a em seu interior. Tal recorte faz com que dois horizontes diferentes, o da obra e o do exterior que a rodeia, possam existir em concomitância.

A moldura, portanto, realiza a função de refor-

çar os limites da obra de arte, porque a descola do meio que a cerca, ao mesmo tempo em que a distancia de seu expectador e permite que se realize o consumo estético. Como limite, a moldura revela-se um meio auxiliar e simbólico da unidade interna da obra. As margens que as constituem ajudam a conduzir o olhar tanto em direção ao ponto central ideal, quanto para fora da própria obra.

Mas, é importante reconhecer que uma moldura, apesar de indicar explicitamente um limite, não deve ser pensada apenas como elemento fixador, imobilizador ou mesmo redutor de um objeto artístico. Uma moldura pode ser criada de modo a evitar que interior e exterior se misturem e guardar, assim, o máximo do significado autônomo do objeto que delimita. A ornamentação, ao flutuar e se fechar ao redor da obra, exerce uma espécie de poder regulador que acentua a distância entre o objeto artístico e seu arredor, de maneira que cada linha separadora se justifica tanto mais quanto mais ajuda a intensificar ao máximo uma determinada impressão.

No entanto, a moldura também pode servir de ímã aglutinador, ao prolongar o conteúdo de seu objeto e sobrepô-lo ao exterior. Sobreposição que consegue, ao mesmo tempo, contribuir, modificar, ampliar ou até mesmo transformar completamente o sentido da obra.

Um exemplo clássico desse tipo de moldura expansiva é a que ornamenta o quadro *O suicídio de Dorothy Hale*, pintado em 1938/39, por Frida Khalo. Nessa obra, a moldura contorna e é também a própria tela. Ela tenta comportar a pintura, para traduzir a sensação do ponto exato em que a obra começa e termina, porém, mostra-se intencionalmente falho, ao deixar que seu conteúdo transborde e toque semanticamente seu exterior e, conseqüentemente, seu espectador. Vejamos:

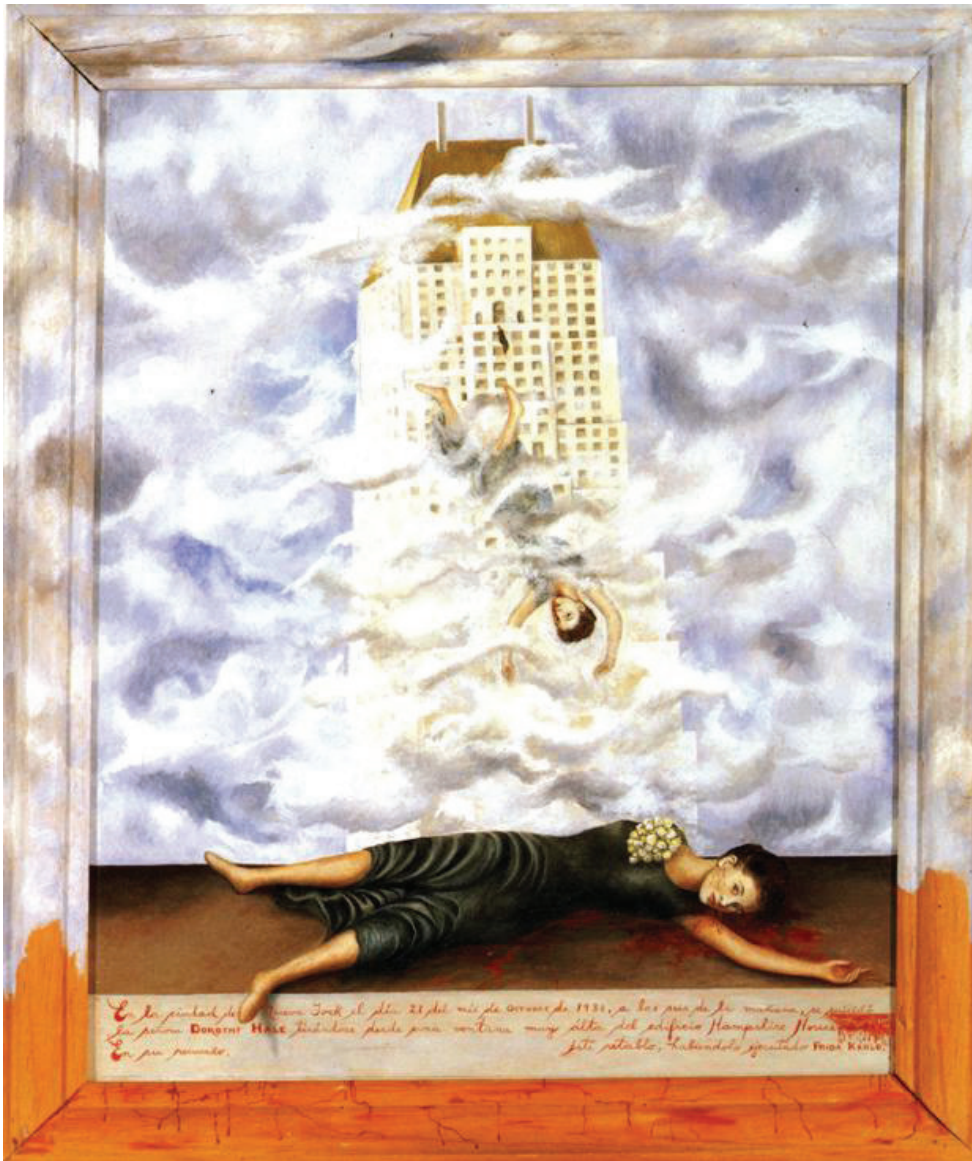


Figura 26: O suicídio de Dorothy Hale. Frida Khalo, 1938-1939.

Por isso, nesse trabalho específico de Frida Khalo, a moldura é apresentada como extensão da tela. Podemos observar que as nuvens que fazem parte do chão onde a mulher, Dorothy, está deitada, são deslocadas para o alto, quando o quadro é pendurado. Ou seja, a moldura, quando suspensa, eleva toda a imagem e faz

com que o que antes era imóvel, ganhe movimento. A mulher, que no interior da tela estava deitada, a representar o fim da queda que realiza para se suicidar, ganha o movimento de uma queda interminável. O sangue que, paradoxalmente, repousa como pigmento, passa a escorrer da tela, suja a moldura e sugere que irá



Figura 27: O suicídio de Dorothy Hale (detalhe). Frida Kahlo, 1938-1939.

contaminar a parede que sustenta o quadro.

A sombra do pé de Dorothy é projetada na faixa branca que, no quadro, já não é mais o chão onde ela está deitada. As inscrições sugerem, pela cor e textura, que tenham sido escritas com o sangue que, derramado do corpo, ainda escorre por sobre a moldura-travessia, que nos faz ver o “através” e o que ela “atravessa, através dela, através da travessia, a nado, o através que é seu próprio *ductus*”.<sup>1</sup> Isso é o que nos indica o ponto direito e inferior do quadro, em que um borrão de tinta vermelho mais evidentemente se faz, conforme podemos ver no corte aproximado deste ponto da tela.

Quando Kahlo brinca com a moldura, ela sublinha o (des)limite característico de sua pintura.

<sup>1</sup> DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escrito sobre as artes do visível* (1979/2004). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 285.

ra. Podemos observar um movimento duplo e pendular, pois temos a escorregadia impressão de que a moldura, como (des)limite impuro e vazado, movimenta-se em direção ao interior da tela, ao mesmo tempo em que a tela se movimenta em direção à moldura, confunde-se com ela e a ultrapassa. Estamos diante de um jogo que Kahlo faz a partir da obra com a própria obra. Jogo que talvez queira nos dizer que o quadro está para além do quadro e que aí reside um excesso de sentido.

Utilizamo-nos da pintura de Frida Kahlo para darmos um exemplo mais concreto da participação interventiva que o elemento “moldura” pode realizar numa obra de arte. Entendemos que algo muito semelhante pode ser feito em uma obra de arte de caráter literário, mesmo que não tenha sido planejada como tal por seu criador.

Quando pensamos em moldura, imaginamos, naturalmente, aquilo que cerca um objeto e que, portanto, lhe é mais exterior. Imaginar uma moldura para um texto literário significaria pensar, portanto, em seu título ou em sua capa. Porém, uma moldura dita literária pode facilmente extrapolar os limites explicitamente visuais de uma obra e intervir direta ou indiretamente em sua significação.

Chamaremos “moldura literária” àquilo que Gérard Genette designa como “paratexo editorial”, ou seja, todos os elementos que, exteriores à obra, acompanham a mesma para efeito de editoração e publicação: “apresentação editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro, confidências mais ou menos calculadas e outros avisos de quarta capa”.<sup>2</sup> Conforme explica Genette, desde a invenção do livro moderno, as obras literárias nunca se apresentam como um texto nu. Ele se mostra, ao contrário, cercado de informações que possam garantir o seu registro, a sua presença no mundo. São os chamados paratextos editoriais. Em outras palavras:

[...] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna um livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar [...] Zona indecisa entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”.<sup>3</sup>

2 GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 10.

3 LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, 1975, p. 45. In: GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 10.

A definição apresentada por Genette nos serve de estímulo a examinar com mais cuidado aquilo que, às escondidas e com tanta frequência, pode nos auxiliar a ler uma determinada obra. Ao observarmos a moldura, colocamos, segundo Jacques Derrida, diante do *Parergon*, isto é, daquilo que “encontra-se mais em torno do que debaixo”<sup>4</sup> e que não deixa, contudo, de “tender também a ser esquecida, lateralizada, deixada em segundo plano, denegada”.<sup>5</sup> Para o filósofo, enquanto receptores pouco atentos, facilmente nos distraímos e nos esquecemos de tais detalhes, os quais são “ignorados, desconhecidos, recalcados, denegados, ao passo que a obra não seria nada sem eles”.<sup>6</sup>

Isso é o que geralmente acontece quando observamos um quadro. Mas quando se trata de um livro, seja ele qual for, nosso olhar costuma captar ainda menos os aparatos que compõem a “moldura literária” e que podem ajudar a (des)regular nosso olhar e nossa leitura. É exatamente isto – a (des)regularização do olhar e da leitura – que acontece quando visualizamos a “moldura” do livro-poema *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de Antônio Lobo Antunes. A começar pelo título, colocamos-nos diante de uma enorme imprecisão. Conforme afirma Maria Alzira Seixo:

[...] os títulos dos últimos romances do autor, desde *Não entres tão depressa nessa noite escura* até *O Meu nome é Legião*, são constituídos de conjuntos lexicais de mais de cinco palavras que incluem não apenas nomes e qualificativos, mas também verbos, como se fizessem parte já da narrativa, ou formassem, eles próprios, uma pequena narrativa,

4 DERRIDA, Jacques. Op. Cit., 2012, p. 286.

5 Ibid., p. 286.

6 Ibid., p. 286.

ou argumento dela.<sup>7</sup>

Ao lermos os títulos, portanto, que geralmente formam grandes períodos gramaticais, iniciamos imediatamente e sem qualquer preliminar, a leitura do texto. Fato que sugere o caráter brusco, descontínuo e escorregadio da obra. Assim como a “moldura-travessia” que ornamenta a tela de Frida Khalo, os títulos dos livros de Lobo Antunes, ao mesmo tempo em que abrem a obra, sugerem uma espécie de limite ilusório para aquele que inicia a leitura.

Temos uma impressão semelhante a esta quando procuramos, num sumário, por um poema sem nome. Poesias sem título, geralmente, são sumarizados pela frase ou pelos períodos que as iniciam. Para os livros do autor português, tal método de busca funciona da mesma maneira. No caso específico do livro *Não entres tão depressa nessa noite escura*, que recebe em sua folha de rosto a especificação de gênero “poema” tal a constatação se torna ainda mais evidente.

Não podemos deixar de mencionar ainda, já que nos referimos à poesia, que o “título-moldura” do livro antuniano é, na verdade, uma paráfrase do verso *Do not go gentle into that good night*, que inicia um dos poemas de Dylan Thomas. Vejamos o poema original e a tradução feita por Augusto de Campos (próxima página).

Percebemos que o eu-lírico fala a respeito do aterrador sentimento de constatação da morte. Na metáfora da aproximação da morte com o verso paráfraseado por Lobo Antunes – “*Do not go gentle into that good night*” – transparece um sentimento de recusa diferente, pois, em vez de simplesmente pedir ao seu interlocutor que

recuse a morte, apenas pede para que não se entregue facilmente. Poderíamos entender que, nesse pedido metaforizado, existe uma tentativa de aconselhamento para que o leitor reaja e viva de forma intensa e desacostumada cada instante de sua vida – “*Rage, rage against the dying of the light*”. Portanto, o poema nos fala sobre a morte, mas também sobre a vida.

Os paralelos que podemos traçar entre o verso “original” e sua paráfrase são inúmeros. Ainda que de maneira contorcida, Lobo Antunes mantém, no título de seu poema, algo da poesia de Dylan Thomas. Porém, o aspecto que mais nos interessa destacar é o significado que Lobo Antunes introduz no título, ao paráfraseá-lo: o pedido de que não adentremos seu poema com os olhos do costume. Talvez, ele queira pedir que tentemos experimentar sua escrita com a mesma intensidade com que ela se constrói.

Colocamo-nos, desta forma, diante de uma moldura incomum que se disfarça de convencional para criar um efeito de ilusão de óptica e de interpretação, pois a estrutura formal de editoração é mantida, mas as especificações inerentes à identificação da obra são sutilmente modificadas. Podemos entender que o autor joga, ao brincar com os aspectos visualmente mais banais do livro, com aquilo que é visível demais para ser percebido. Sentimos que ele não deseja simplesmente exemplificar a existência de limites estéticos, mas se utiliza artisticamente desses mesmos limites.

---

<sup>7</sup> SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Vol II. 2008. In: NAVAS, Diana. *Figurações da escrita: a metaficção nos romances de António Lobo Antunes*. São Paulo: Scortecci, 2013, p. 42.

Do not go gentle into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of light.

Thought wise men at their know dark right,  
Because their words had forked no lightning  
they

Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bri-  
ght

Their frail deeds might have danced in a gre-  
en bay,

Rage, rage against the dying of light.

Wild men who caught and sang the sun in  
flight,

And learn, too late, they grieved, it on its way,

Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blin-  
ding sight

Blind eyes could blaze like meteors and be  
gay,

Rage, rage against the dying of light.

And you, my father, there on the sad height,  
Curse, bless, me now with your fierce tears,  
I pray.

Do not go gentle into that good night.

Rage, rage against the dying of light.

Não vás tão docilmente nessa noite linda;  
Que a velhice arda e brade ao término do dia;  
Clama, clama contra o apagar da luz que fin-  
da.

Embora o sábio entenda que a treva é bem-  
vinda

Quando a palavra já perdeu toda a magia,  
Não vai tão docilmente nessa noite linda.

O justo, à última onda, ao entrever, ainda,  
Seus débeis dons dançando ao verde da  
baía,

Clama, clama contra o apagar da luz que fin-  
da.

O louco que, a sorrir, sofria o sol e brinda,  
Sem saber que o feriu com a sua ousadia,  
Não vai tão docilmente nessa noite linda.

O grave, quase cego, ao vislumbrar o fim da  
Aurora astral que o seu olhar incendiária,  
Clama, clama contra o apagar da luz que fin-  
da.

Assim, meu pai, do alto que nos deslinda  
Me abençoa ou maldiz. Rogo-te todavia:  
Não vás tão docilmente nessa noite linda.  
Clama, clama contra o apagar da luz que fin-  
da.

O jogo se prolonga no título e pelo título. O agrupamento das sete palavras – que talvez queiram sugerir o número que divide o enredo em grandes blocos, os sete dias da criação – é iniciado justamente com o advérbio de negação: não. Isso nos ajuda a perceber a ideia da escrita negativa que permeia o enredo. Negatividade que surge como obstáculo ao ato de adentrar o poema. O verbo “entres”, usado no modo imperativo, não à toa, é empregado na segunda pessoa do singular, indicando que o leitor é a pessoa com a qual o enredo dialoga em forma de alerta. Se parássemos nessa segunda palavra, teríamos a ideia negativa em sua plenitude, como imperativo: não entres. Porém, a terceira palavra – tão – abre o caminho, ao mesmo tempo em que indica o caráter intensivo do texto.

A quarta palavra do título – depressa – sugere o modo como habitualmente iniciamos a leitura de um livro, com pressa e descuido, a saltar e desconsiderar as informações presentes em sua moldura. Uma “moldura-texto”, que apresenta o formato discursivo “não entres tão depressa”, torna-se bastante suspeita, pois sugere uma necessária lentidão que, unida ao aspecto intensivo do vocábulo anterior, sobrecarrega apreensivamente o espectador-leitor.

O advérbio de lugar – nessa –, quinta palavra a compor o título, indica-nos algo muito singular e igualmente impreciso sobre o tempo. Se a forma escolhida pelo autor tivesse sido “nesta”, ele se referiria a uma noite atual para o leitor ou para as personagens. Mas ao escolher “nessa”, buscou referir-se, a partir de um momento presente, a uma noite anterior, ou seja, à noite que já passou, mas que será sempre noite na lembrança daquele que a vivenciou. Como adentrar algo, ou melhor, um momento, que já aconteceu? Apenas pela memória. O tempo presente se mistura ao tempo do passado memorialístico

e subverte a ideia padrão de tempo.

A palavra “noite”, penúltima do título, também possui um sentido ambíguo. Na tentativa de compreensão dos possíveis significados que o substantivo comporta, somos levados a encontrar um novo elemento discursivo que, neste estudo, chamaremos de “segundo nível da moldura da obra”, a qual chamaremos de “moldura textual literária”, já que guarda uma diferença semântica e formal com relação ao título e a outros aspectos técnicos paratextuais.

A “moldura titular”, de primeiro nível, prolonga-se em um intertexto, que funciona como introdução ou mote para a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. A moldura de segundo nível, por sua vez – “moldura textual literária” –, que engendra o texto antuniano, é formada pelos versículos iniciais do *Gênesis*, primeiro livro bíblico. Os trechos que narram os sete dias de criação e que descrevem os elementos criados em cada um desses dias, figuram como epígrafes dos sete grandes capítulos em que se divide o livro-poema.

Ao nos apontar uma possível relação com o momento mais inicial de criação do mundo, em que “as trevas cobriam o abismo” e em que Deus decide chamar “à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’”, a palavra “noite”, penúltima do título do livro, além de realizar uma espécie de colagem do próprio título ao trecho intertextual bíblico e formar uma única moldura ampliada, indica novamente a conotação “negativa” da narrativa, afinal, o substantivo nos fala sobre algo obscuro, que se opõe à luz, e também sobre o momento mais inicial do ato criativo, o avesso da criação.

Com base nessa construção estrutural do texto antuniano, é possível perceber que, além da função composicional da obra literária, a “moldura textual literária” também funciona como procedimento retórico, que empresta um



caráter mais intenso, uma atmosfera de verossimilhança ao narrado, ao mesmo tempo em que provoca a curiosidade do leitor. Em outras palavras, podemos entender que, talvez, o autor queira nos dizer que é apenas ilusória a ideia de que o título é o ponto inicial do texto, quando se trata na verdade de um “entre”. Estamos precisamente no meio, atravessando um labirinto, cuja entrada se confunde com sua própria saída e que, apesar de parecer absolutamente aberto, não nos permite ver com clareza o seu interior.

Toda a narrativa se desenvolve num jogo intermitente e interminável de luz e sombra. É no sótão escuro, por exemplo, que a protagonista começa a recompor seu passado; é de um baú escuro que retira as fotografias envelhecidas de um tempo-espaço desconhecido, bastante anterior ao tempo presente em que narra; e é sob a luz da claraboia desse sótão que ela consegue enxergar um nebuloso panorama, de forma bastante vertiginosa e redundantemente “escura”, como indica a última palavra do título do livro. Não basta à noite ser noite, ela é, no enredo, escura.

A moldura, que neste ponto da análise parece estar completamente formada, continua se (des)fazendo. Aos elementos paratextuais – título, especificação do gênero e epígrafes capitulares – Lobo Antunes acrescenta ainda a epígrafe da obra em si:

]

Os loucos seguem livres pelas salas e corredores ou pelos quartos de homens, sem que inspirem o menor receio de evasão ou desordem. Inclusive alguns deles pertencem a famílias distintas, acompanham as visitas e fazem as honras da casa. Guardam as mais suaves formas de cortesia e boa educação.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. 6. edição. *Ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 8. (Los locos van libres por las salas y pasillos o por

A passagem, retirada do livro *Historia de la Psicología y de la Psiquiatría em España*, indica-nos novas e importantes referências para a leitura do texto, mas, assim como os demais níveis de moldura apresentadas, também não oferece nenhuma linha semântica fixa e estabelece ainda mais complexas ambiguidades.

Estimulada pela introdução de uma moldura aparentemente verossímil, a narrativa começa a se formar e o leitor é levado a acreditar que já reúne elementos suficientemente sólidos para adentrá-la. Porém, uma pergunta se coloca: com que chave de leitura devemos interpretar um texto que, apesar de estruturalmente parecer um romance, assume-se como poema? Como ler uma narrativa que tem por epígrafe uma passagem retirada de um livro de história de psicologia e psiquiatria? E como estabelecer uma ligação coerente com as epígrafes capitulares, que nos remetem ao absurdo da ordenação, ou divisão do tempo infinito da eternidade?

Apesar da função reguladora que lhe é característica, a moldura-texto construída pelo autor dificulta o processo de preparação e escolha da chave de leitura do texto, porque nos inunda com um excesso de sentido que, paradoxalmente, descamba em um sem-sentido originário. Não há, portanto, um início como tal constituído. A aparente linha divisória que deve separar o objeto artístico de seu exterior não consegue se estabelecer, devido ao conteúdo semanticamente escorregadio, inverossímil e ambíguo de cada um dos elementos que, na narrativa, figuram como moldura: a imprecisão do gênero; a sugestão da existência de uma alucinação verbal; e o processo interminável e infi-

---

las habitaciones de los hombres, sin que ello inspire el menor recelo de evasión o desorden. Incluso algunos de ellos, pertenecientes a familias distinguidas, acompañan a las visitas, hacen los honores de la casa. Guardan las más suaves formas de cortesia y buena educación.)

nito de criação pela linguagem.

A paradoxal relação que se estabelece entre a falta de abertura e a abertura total da obra nos angustia, porque nos dá a ilusória sensação de que olhamos por uma janela sem, no entanto, conseguirmos determinar a posição espacial que ocupamos. Afinal, direcionamos mesmo nosso olhar de um espaço externo para outro, interno? Opacidade e transparência alternam-se para ora velar, ora revelar um suposto mundo interior/exterior, seja ele passado ou presente.

Onde estaria o “lado de dentro”, esboçado pela tela, e o “lado de fora” que a janela representaria? De acordo com Uspênski:

[...] de modo geral, as molduras do quadro (e antes de mais nada sua moldura propriamente dita) pertencem, por obrigação, justamente ao espaço do observador externo (ou seja, o espectador que olha o quadro e que ocupa, naturalmente, uma posição externa em relação à pintura), e não ao espaço tridimensional imaginado, representado no

Figura28: *The key to the fields*. René Magritte, 1936.





Figura 29: *A Condição Humana*. René Magritte, 1943.

quadro. Quando nós entramos, mentalmente, nesse espaço imaginado, esquecemos as molduras, assim como nos esquecemos da parede sobre a qual está fixado o quadro [justamente por isso, aliás, a moldura do quadro pode ser decorativa e ter sua própria apresentação]. As molduras marcam uma fronteira entre o mundo exterior [em relação ao quadro] e o mundo interior do quadro.<sup>9</sup>

A afirmação do pensador russo soa-nos bas-

9 SCHNAIDERMAN, Boris. (org.). *Semiótica russa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 174.

tante esclarecedora e até reconfortante, porque consegue estabelecer com grande precisão o lugar que o espectador ocupa em relação à obra. Porém, o que pensar quando nos colocamos diante das telas e janelas pintadas por René Magritte, cujos temas apontam para a fragilidade dos limites, já que se convertem, elas mesmas, nos quadros que são pintados? Vejamos, por exemplo, os seguintes trabalhos do referido pintor.

O que podemos considerar como exterior? A paisagem que fora pintada nas janelas das te-

las? Ou o espaço onde está aquele que olha os quadros? Como entender a primeira imagem, por exemplo, cujos cacos de vidro refletem as árvores que estão na paisagem, que podemos ver pela janela da mesma? O reflexo das árvores nos cacos sugere que as árvores também estejam do lado de dentro da janela e se reflitam nos estilhaços. A segunda imagem, por sua vez, cuja moldura parece estar amparada em um cavalete de pintura, seria, apesar de seu natural caráter exterior e aberto, o ponto mais interno da obra. O que pensar diante desta construção ilusória?

Ambas as telas reproduzem tanto a janela barroca, que se desdobra ao infinito, quanto a *fita de Moebius*: o círculo retorcido que, por ser puramente uma borda ou moldura, ao ser percorrido, lança-nos de um suposto “dentro” para um suposto “fora” alternadamente.

Realidade e reprodução se misturam e se confundem a tal ponto que se torna completamente impossível demarcar os limites entre o espaço ocupado por aquele que vê e por aquilo que é visto.

As perguntas feitas acima estão longe de serem respondidas, porque são avessas a qualquer tentativa de limitação. Talvez não se trate de reconhecer o mundo e a linguagem que o traduziria e estabelecer uma “moldura-ponte” entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo, ou ainda, sobre a exterioridade daquele que olha com relação ao interior daquilo que é visto, mas de afirmar que o mundo é lin-

guagem e, portanto, pura possibilidade.

Não há outra maneira de iniciarmos a leitura a não ser aceitar o fato de que essa, sem que nos dêssemos conta, já foi iniciada. Não há ponto de entrada, apenas o meio da linha infinita, ou melhor, os meios da linha quebradiça e irregular que tentam a todo tempo (de)formar a imagem que surge da enorme e fluída tela, toda feita de linguagem.

## Referências

ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. 6. Edição. Ne Varie-tur. Lisboa: 2008.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escrito sobre as artes do visível (1979/2004). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. (org.). **Semiótica russa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SEIXO, Maria Alzira. Dicionário da obra de António Lobo Antunes. Vol II. 2008. In: NAVAS, Diana. **Figurações da escrita**: a metaficção nos romances de António Lobo Antunes. São Paulo: Scortecci, 2013.

## Aline Prúcoli de Souza

É licenciada em Letras Português/Inglês pela Faculdade Saberes de Vitória e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com tese sobre Literatura Portuguesa Contemporânea e é membro do conselho editorial da Revista Simbiótica.

Figura 30: Fita de Moebius.

