

# Cegueira, memória e erotismo: uma leitura de *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane<sup>1</sup>

Anderson Felix dos Santos\*

**Resumo:** Sob a perspectiva da crítica literária, filosofia e estudos culturais, este artigo propõe se alinhar ao debate sobre a visualidade na produção contemporânea a partir do romance *Sangre en el ojo*, da escritora chilena Lina Meruane. O objetivo é propor uma discussão sobre o signo da visão na cultura e como se dá sua representação no romance em questão, considerando a relação entre cegueira, as formas de ver o mundo e suas implicações da experiência sensível da protagonista. A problemática central do enredo é conduzida pela eminência da cegueira e a tensão que o evento causa entre as personagens. A dinâmica que se estabelece a partir da perda da acuidade visual mobiliza elementos da memória e do erótico, balizadas pela dinâmica familiar, cidade natal, namorado, escrita, profundidade de consciência, psicologia e erotismo.

**Palavras-chave:** Cegueira; Erotismo; Memória.

## **Ceguera, memoria y erotismo: una lectura de *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane**

**Resumen:** Bajo la perspectiva de la crítica literaria, la filosofía y los estudios culturales, este artículo se propone alinearse con el debate sobre la visualidad en la producción contemporánea a partir de la novela *Sangre en el ojo*, de la escritora chilena Lina Meruane. El objetivo es proponer una discusión sobre el signo de la visión en la cultura y cómo se representa en la novela en cuestión, considerando la relación entre la ceguera, las formas de ver el mundo y sus implicaciones para la experiencia sensible del protagonista. El tema central de la trama está impulsado por la eminencia de la ceguera y la tensión que el hecho provoca entre los personajes. La dinámica que se establece a partir de la pérdida de la agudeza visual moviliza elementos de la memoria y lo erótico, marcados por dinámicas familiares, ciudad natal, novio, escritura, profundidad de conciencia, psicología y erotismo.

**Palabras clave:** Ceguera; Erotismo; Memoria.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles”

*Clarice Lispector*

## Introdução

A visualidade e, particularmente, o olhar, são temas constantemente apropriado e ressemantizados na tradição da cultura ocidental e ocidentalizada, pois são símbolos ricos em metáfora e que permitem uma proficuidade de significações. Desde a mitologia grega, o olhar tem se desdobrado em mitos, como o de Narciso e Ícaro, castigados pela ambição de ver – a si mesmo ou ao astro solar. Pode-se citar também Perseu e Medusa, onde a visão – ou nesse caso, a não visão – é elemento crucial para sobrevivência. De mesmo modo, a figuras do Ciclope e das Greias, personagens com um único olho, de uso individual ou partilhado, que são símbolos de seus enganos ou Édipo cegando a si próprio ao descobrir sua origem. Na mitologia cristã, abundam exemplos, talvez o mais emblemático se a mulher de Lot, convertida em estátua por olhar para trás, descumprindo as ordens do altíssimo, espelhando o mito de Orpheu e Eurídice. Esses são apenas algumas poucas cenas nas quais esses motivos foram usados em diferentes momentos da cultura.

Enquanto método, a capacidade de ver convertida em cegueira também encontrou, desde as mais antigas narrativas, terreno favorável, Édipo ao descobrir seu engano, as personagens da caverna de Platão ou os numerosos profetas cegos, até mesmo na própria história de Édipo – nominalmente, Tirésias – e tantos outros.

Constatada a frutífera relação entre narrativa e visualidade, especialmente a cegueira, este artigo propõe se alinhar ao debate sobre a visualidade na produção contemporânea a partir do romance *Sangre en el ojo*, da escritora chilena Lina Meruane. O objetivo é propor uma discussão sobre o signo da visão na cultura e como se dá sua representação no romance em questão, considerando a relação entre cegueira, as formas de ver o mundo e suas implicações da experiência sensível da protagonista.

Ao longo de sua produção, Lina Meruane explorou a relação entre enfermidades e literatura, mais notadamente nos livros *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) *Sistema nervioso* (2018) e sua tese doutoral *Viajes virales* (2012). A escolha de *Sangre en el ojo* como

*corpus* de análise se deu porque este romance, dentro do conjunto produzido pela escritora, é o que efetivamente estrutura-se completamente em torno do aspecto visual e demonstra como a cegueira impacta na construção da narrativa. Além disso, percebe-se a inserção da autora em uma renovada produção de ficção latino-americana capitaneada por escritoras mulheres, ganhando o prêmio literário Sor Juana Inés de la Cruz justamente por ocasião da publicação deste livro.

As biografias da autora e sua protagonista, Lucina Meruane, apelidada igualmente de Lina, apresentam pontos de contato – além da grafia do nome – que sugerem uma auto ficção. A começar pela assinatura que a personagem, também escritora, imprime em seus livros: Lina. Ambas nasceram em Santiago do Chile e viveram suas infâncias nos Estados Unidos com seus pais, que ali trabalhavam. Além disso, a autora realizou seu doutoramento em Literatura Hispano-americana, o mesmo empreendimento ao qual a sua personagem se dedica no romance quando a cegueira a atinge. A escritora atualmente é professora na New York University.

O enredo desnova-se a partir de um derrame ocular que Lucina sofre em meio a uma festa, seus olhos são tomados por um sangue negro. O histórico de diabetes avançado já apontava uma cegueira eminente, de modo que a personagem se submete a frequentes exames oftalmológicos. Diante da necessidade de espera pelo prognóstico, ela empreende uma viagem a sua cidade natal, Santiago do Chile, onde reencontra sua família, os fantasmas da ditadura que permanece latente em sua memória e estabelece novos parâmetros em sua relação com o namorado Ignácio. O romance focaliza a análise que Lucina faz de sua progressiva cegueira, do tratamento, das relações familiares, amorosa e de sua relação com a escrita.

### ***1 Janela da Alma: cegueira e memória***

A abertura do romance já indica todo o percurso a seguir: o capítulo inicial acompanha Lucina em um evento ordinário, uma festa de aniversário qualquer, no momento que as veias de seu globo ocular irrompem em um derrame e seu olho é invadido pelo sangue escuro. A cegueira progressiva que se inicia nesse momento já é cegueira desde antes de sê-la, pois a jovem já convivia com ela. Era uma presença que se fazia anterior ao fato e, inclusive, a

limitava antecipadamente: não podia fumar, fazer movimentos bruscos, baixar a cabeça, entre outras recomendações. De modo que o pensamento imediato, transcrito na citação a seguir, parece indicar uma aceitação da cegueira anunciada como o fim de uma espera frustrante.

[...] con los ojos ya rotos yo podría volver a bailar, a saltar, a darle patadas a las puertas sin riesgo ya de desangrarme; podría lanzarme del balcón, enterrarme una tijera abierta entre las cejas. Volverme la patrona del callejón o encontrar la salida. Eso pensé sin pensar, fugazmente. Empecé a trajinar los cajones en busca de una cajetilla olvidada y un encendedor. (MERUANE, 2012, p. 14-15).

A vida de limitações que levava, acentuada pelos numerosos exames aos quais se submetia, era aplacada somente pela presença do namorado, Ignácio, com quem vivia em Nova Iorque. Sua situação oftalmológica é complicada de tal forma, que seu médico prevê que precisam esperar para saber se uma cirurgia de reversão será ou não possível. Nesse tempo de espera, Lucina viaja para o Chile, para a casa dos pais, seguida de Ignácio. Essa viagem acentua a identidade fronteira da protagonista, dividida entre dois países, e a confronta com suas memórias familiares e atávica que mantém de seu país de origem e os fantasmas que ele evoca.

A chegada ao Chile, a recepção dois pais e um breve passeio com o irmão ativa uma série de imagens iniciadas por uma memória anterior, por um sentimento traumático, como se pode observar no episódio transcrito abaixo.

Antes de iniciar el recorrido y agarrar velocidad, pude espiar con los ojos de la memoria, los ojos de la mente que componen después el recuerdo, por el espejo retrovisor [...] El auto surcó la ciudad como un bólido hasta que llegamos al palacio de La Moneda que me figuró blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos, y en medio de la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria se coló la voz viva, gutural y articulada de mi hermano Félix discurriendo sobre los metros que tendría la torre, su torre, la de su equipo fantasmal, cuando estuviera completa. Félix, deje yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En La Moneda?, cómo se te ocurre, contestó con impaciencia, ¡si la reconstruyeron hace siglos! Pero yo em refería a los edificios del frente, cruzando la Alameda, por el paseo Bulnes, los viejos edificios con muros teñidos de tiempo y de pólvora, perforados particularmente en los pisos más altos, por unos funestos bazucazos. ah, sí, dijo, ahí siguen, sí, los hoyos abiertos, y en los edificios menos visibles de las calles contiguas lo que queda son los agujeros de las metralletas que dispararon los francotiradores apostados en los techos aledaños (MERUANE, 2012, p. 70-72).

Para Lucina, a memória substitui a imagem: como ela não pode visualizar a paisagem a sua frente, é a memória que interpela. Essa sua memória é uma memória de trauma,

coletiva, alicerçada na história da violência ditatorial chilena e seus vestígios. Recorrendo aos estudos de Bergson (2010), compreende-se que a memória não é um dispositivo mecânico e meramente fisiológico, mas ativada por um dispositivo interior, guiado pela experiência sensível, que evoca a reprodução de imagens.

Assim, a percepção é a reação do cérebro aos estímulos e está impregnada de lembranças, pois é a lembrança que permite a confluência entre os estímulos exteriores e os já recebidos pelo cérebro, de modo que as lembranças podem, inclusive, deslocar a percepção do real, como afirmado no seguimento:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples 'signos' destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 2010, p. 30).

Contudo, mais que uma experiência individual, a memória é um mecanismo social, sempre interpelado pelas relações exteriores de historicidade, geografia e sociedade. Maurice Halbwachs (2003), destaca que as relações sociais que os sujeitos travam, estabelecem quadros sociais nos quais as memórias se apoiam e se perpetuam, de modo que a memória é compartilhada e, por isso, possui um fundo coletivo.

O autor observa que "não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial [...] não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar" (HALBWACHS, 2003, p. 170). A relação entre memória e espaço também é bastante relevante ao considerarmos que o espaço modifica as pessoas e o inverso também ocorre, portanto, a memória se encarrega de registrar os acontecimentos de uma maneira que mesmo que, em um momento posterior, o espaço seja eliminado, as memórias permanecem como elementos da formação afetiva dos sujeitos, pois estabelecem um lastro mnemônico.

Na cena em que Lucina passa por La Moneda, é justamente este lastro que é ativado, possibilitando uma visão metafórica do próprio Chile enfermo, como ela, tomado pelo excesso de memória de um passado que não cessou, repleto de marcas latentes, como os buracos de projéteis no prédio, uma ferida que, mesmo recoberta, ainda é visível pelos olhos encharcados de sangue da protagonista.

A visualidade baseia-se na pré-existência da memória, algo anterior ao que de fato se vê. Quando o olho fixa a paisagem, está fixando uma impressão que a memória deixou, que

se sobrepôs ao tempo presente. É a ideia didi-hubermaniana da imagem que queima em contato com o real, pois a imagem reage em contato com a realidade, a consome, se multiplica e se estende diante de nós através do ato imaginativo.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Por outro lado, Lucina também se apropria desse rastro visual, de um fio mnemônico para guiar-se e guiar Ignácio na cidade da infância, uma cidade que, de certa forma, não existe mais, pois foi modificada pelo tempo, mas que permanece na sua memória. O artifício da visão, anterior ao derrame ocular, já se condensou na memória, de modo que para Lucina o novo modo de olhar o mundo é pelos olhos da memória.

Pongo piloto automático a mi memoria y le voy dando instrucciones tan precisas que yo misma me sorprendo: quédate en el carril izquierdo pero sigue por la Costanera, ¿sí?, es la avenida grande, y sigue un poco más, unas cuantas esquinas, y cuando lleguemos a una calle grande con tres semáforos con flechas y pista para doblar a la izquierda, métete, sigue recto, y cuidado con el ceda el paso oculto detrás de unos árboles. Así atravesamos Santiago. Que doblara hacia arriba, hacia la cordillera. No veo ninguna cordillera, dijo Ignacio. Tiene que estar ahí, dije, tapada por la nube espesa de las chimeneas industriales. Y allá en la esquina tendría que estar también el letrero ¿Un cartelito de madera? ¿Lo ves? (Abre bien los ojos, Ignacio, lo estás viendo sin verlo.) Nada, suspiró Ignacio agotado como un ciego nuevo. no veo nada más que un local cerrado con la vidriera tapada de diarios. de arriba abajo, diarios viejos quemados por el sol. Ese era o lugar donde yo solía comprar libros, le dije, en un tono inútilmente trágico, y después: ándate lento porque hay un lomo de toro a media cuada. ¿Ves un castaño gigante a la izquierda? Entonces es la próxima calle, pasado un quiosco verde. la izquierda tendría que haber estacionamientos (MERUANE, 2012, p. 90).

O caráter mnemônico como uma das possíveis chaves interpretativas do romance, não bastassem os rastros na tessitura textual, corrobora-se também por Campos (2015), em matéria veiculada na Revista Continente, onde a jornalista defende que *Sangue no Olho* é um romance que evoca a recordação. A recordação é um elemento importante na narrativa porque depõe a favor do sentido que a protagonista está perdendo. Se por um lado, a personagem tem, progressivamente, as imagens que vê no presente substituídas pelo sangue negro que lhe toma os olhos, por outro começa a reproduzir novas imagens a partir da memória anterior, seja das ruas pelas quais caminhou ou das pessoas com as quais convive.

Visão e memória estão intimamente ligados porque olhar é contemplar e,

inversamente, contemplar é lembrar, como aponta Bosi: "A doutrina da anamnese funda-se na possibilidade e uma visão mental que alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo" (BOSI, 1988, p. 70). Portanto, a atividade de olhar é a mesma de recuperar um passado, de preservar uma imagem que embora finita, permanece ativa pela atenção que se detém nela. No caso de Lucina, não conseguir enxergar é recuperar o passado baseado em uma experiência anterior, das ruas de uma Santiago de sua infância. A personagem só consegue recuperar a paisagem, mesmo que fragmentos dela, porque um dia deteve seu olhar ela.

Lina Meruane, dessa vez a autora, argumenta na reportagem supracitada como a posição que a personagem assume em relação a memória é peculiar, vide trecho que segue:

A protagonista Lucina (assim como eu, durante o breve período em que estive cega) tem recordações muito imagéticas, mesmo de coisas que ela não viu. E ela recorda dessa maneira, porque a memória de quem antes enxergava continua sendo visual durante muito tempo depois da perda. O que não se viu se recupera a partir do que foi visto antes. Isso não é muito diferente de como lemos. Lê-se um livro e imaginam-se suas personagens, as paisagens, nós os enxergamos. Porém, escreve-se um livro sem se ver nada, apenas recordando, reconstruindo e imaginando o que vai entrar naquela cena. E, mesmo se a origem daquilo vem da realidade, o escritor reinventa. A memória faz o mesmo (MERUANE apud CAMPOS, 2015).

O que se acompanha no romance, portanto, é a memória que reconstitui a visão, seja por lembrar-se com precisão, seja por construir novas imagens. Essa reconstituição se dá até mesmo no plano familiar, pois, além da distância geografia, existe uma distância afetiva entre Lucina e seus pais. Deixar a casa, deixar o país, rejeitar os conselhos dados por eles, ambos médicos, é como um abandono ou uma cegueira escolhida, escolher apaga-los, afastá-los, significa escolher fugir das memórias que eles e o país evocam, de modo que sua atitude de voltar ao Chile em meio a cegueira e logo antes de submeter-se a uma cirurgia era para "decirles que los necesitaba y que nunca más quería necesitarlos" (MERUANE, 2012, p. 63).

A relação com a memória orienta também a própria atividade de escrita da protagonista, visto que a memória é material primevo da linguagem. Agora cega, sente que não poderá jamais voltar a escrever. Evidente que poderia ditar, gravar, os métodos são numerosos, a própria Lucina escuta – sem atenção – diversos audiolivros ao longo da história, mas para ela, escrever é uma atividade essencialmente manual, que exigiria a visão.

No eran los hechos reales los que me movilizaban sino las palabras, y era mi mano la que empujaba las palabras, la que construía y luego rompía las frases para volver a componerlas. Escribir era un ejercicio manual, puro malabarismo. (MERUANE, 2012, 156).

Lucina parece corroborar Derrida para quem “a palavra designa uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar no decurso do exame” (DERRIDA, 2010, p. 9), embora ele não descarte que o cego possa escrever, muito pelo contrário:

Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope (DERRIDA, 2010, p. 11).

A cegueira, de acordo com Derrida, seria ao equivalente a ter a potência da palavra transferida para os dedos, um adicional, um terceiro olho que se cria. Por seu turno, a personagem do romance escapa da atividade de escrita, mas não escapa do ato de narrar, usando o sangue no olho (aqui duplamente significante: tanto o sentido literal, quanto o figurado, de desejo de vingança) para narrar os episódios que vive e tentar compreender, tateando na escuridão, o que se passa consigo. Assim, se inscreve mais do que escreve, como não pode enxergar o que se passa ao seu redor, passa a narrar a partir de suas percepções dos outros sentidos

O apelo pela imagem é próprio da contemporaneidade, não somente pelo mundo em que estamos inseridos, mas pela fronteira cada vez mais tênue entre as linguagens:

A própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível (SCHOLHAMMER, 2007, p. 7).

Até mesmo a construção do romance, a efetiva motivação de escrita, passa pela memória. Como citado anteriormente, a autora passou por um breve período de cegueira, ao transpor para literatura esse evento de maneira ficcionalizada, está usando da memória de algo real como instrumento, aliás, toda literatura tem como matéria principal a realidade, essa é a base do movimento mimético, de modo que “a literatura sempre paga um dízimo ao real” (HOLANDA, 2019). Toda imagem tem uma anterioridade, pois plasma a realidade a partir de um repertório anterior a ela. As imagens e, por sua vez, a memória, estão carregadas de valores, como um palimpsesto.



Retomando Derrida (2010), a representação do cego assume historicamente a forma de vidente ou visionário, podendo sofrer, a partir da supressão do sentido, três violências que estão sempre alternando entre si. A primeira delas é o desdém, ou engano, com o cego enganado por outrem ou por si mesmo, é aquele sujeito que se deixa enganar pela própria cegueira, como exemplo, Derrida evoca a passagem bíblica de Isaque, que após ser enganado em sua cegueira, abençoa o filho Jacó ao invés de Esaú. A segunda, é do castigo, a expiação dos pecados pela fatalidade, o sacrifício pela justiça ou a punição, a mitologia grega é abundante em exemplos, um deles é o mito de Órion e Mérope, arrolado pelo filósofo. Por fim, a terceira ramificação da representação do cego é a conversão, onde “o cego torna-se testemunha da fé” (DERRIDA, 2010, p. 115), a cegueira assume nesse sentido uma eleição, escolha divina por alguém, presença que se anuncia como tão extraordinária que suprime a visão, como na Carta ao Gálatas, exemplo citado pelo francês.

Tomando o parâmetro derridariano, a cegueira de Lucina não é engano, castigo ou conversão, ao contrário, é uma certeza, maldição que não se justifica por nenhum pecado e não a converte pela fé. A única clareza que ela tem é de sua condição humana, falha, amedrontada e solitária. Esse é o drama do herói contemporâneo, que está completamente deslocado de si, deslocado pelas fronteiras geográficas, pela capacidade de sua linguagem, pela conservação de sua memória e pela lei de seus desejos.

## **2 Espelho do Mundo: cegueira e erotismo**

Ao analisar a relação de Lucina e seu namorado Ignácio, fica evidente certa inclinação sedutora que passa a existir no contexto de convívio de ambos a partir da progressão da enfermidade da jovem. Ao que parece, enquanto para Lucina seus próprios olhos passam a ser um elemento de medo, causando tensão e terror pela eminente fatalidade, os olhos funcionais de Ignácio, ao contrário, lhe causam um desejo acentuado.

Sendo assim, é quase natural a imediata comparação que se faz com outro célebre livro que explora o erotismo das formas globulares, *História do olho*, de Georges Bataille. Não existe no romance chileno nenhuma referência explícita ao escritor francês, mas em algumas passagens, é possível estabelecer paralelos entre as diferentes formas de compreender o erótico a partir do olho, para isso, transcreve-se abaixo um excerto de *Sangre*

en el ojo, necessário para teorizar essa relação:

Rigiéndome por un protocolo que yo misma estaba improvisando, pasé los dedos con quietud y avaricia por tus párpados dormidos, sintiendo en las yemas el roce suave de las pestañas, sintiendo que tu piel se abría y me permitía tocar la córnea húmeda, gomosa, exquisita, y entonces mis dedos ávidos se encendieron, se encendieron pero esto tú no lo sabes, no puedo contarte que ya no pude detenerme. Te separé los párpados y pasé la punta de mi lengua por ese borde desnudo que sentía como mi propia desnudez, y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio, hasta que las azafatas vinieron por el pasillo imponiéndonos el desayuno y pensé que despertaría (MERUANE, 2012, p. 115).

A cena, que se dá no escuro de uma aeronave, revela o obsceno (no sentido etimológico), deixando ver o que se deseja, levando para diante o que estava escondido. Enquanto no notável romance de Bataille a jovem Simone introduz na vagina um olho de um padre recém assassinado, evocando a imagem de um sexo que olha, em *Sangre en el ojo*, Lucina introduz parte de si no outro: ao perscrutar o olho do namorado com a língua é como se tomasse para si olhar do outro, em um domínio pulsante que acarretará no pedido final que a protagonista lhe faz.

A relação entre língua e olho é significativa porque a língua representa também o discurso, o domínio, assumindo um aspecto ativo. O olho, por sua vez, assume um caráter passivo, que se deixa dominar pelo outro, que tem o olhar – e posteriormente o olho – roubado. Numa outra perspectiva, a língua, em sentido fálico, penetra o olho, como vulva.

A pulsão erótica desencadeada pela cegueira pode ser compreendida como uma anulação do pudor pela falta da visão, como supõe Derrida “Mais nu do que ninguém um cego torna-se virtualmente o seu próprio sexo, confunde-se com ele porque não o vê, e ao não se ver exposto ao olhar do outro, é como se tivesse até perdido o sentido do pudor” (DERRIDA, 2010, p. 111). Em um sentido mais amplo, anulada a visão e ampliados os sentidos, o sexo desponta sem pudor.

Em cena anterior, a combinação que Lina Meruane ensaia entre ocular e genital também vale a transcrição:

Empecé por poner mi lengua en una esquina de los párpados, despacio, y a medida que mi boca se apropiaba de sus ojos experimenté un deseo despiadado de chuparlos enteros, intensamente, de hacerlos míos en el paladar como si fueran pequeños huevos o huevas enormes y excitadas, endurecidas, pero Ignacio medio dormido o ya medio despierto se resistía a abrirlos, se resistía a entregarse a ese deseo recién descubierto, y en vez de darme lo que yo quería me empujó hacia

atrás, sobre la cama, y me metió la lengua por la oreja y los labios aunque no se atrevió a lamerme los ojos enfermos cuando se lo pedí, todo miedo quizá o quizá tuvo asco, y en vez me mordió los pezones que eran los ojos abiertos de mi pecho, y para entonces también yo había acabado de despertar y lo forcé de vuelta sobre la cama olvidándome de todos mis dolores, y le besé el comienzo de los muslos, entre las piernas que olían a humedad y a encierro, y me metí en la boca la punta de su cuerpo como si fuera eso lo que más me excitaba aundo no era eso exactamente, no eso sino el saber que mi lengua se metía debajo de un grueso párpado de piel rugosa y secreta, saber que dentro de ese párpado estaba ese ojo ciego, redondo y suave de Ignacio, entregándose, poniéndose tenso en mi lengua hasta que derramó una lágrima, en espasmos, en mi boca. Me comí la lágrima y me fui trepando por el cuerpo de Ignacio para asomarme a su ombligo e introducirme también en esa cuenca (MERUANE, 2012, p. 92).

Nesse trecho, mais uma vez, é a língua que explora o olho, mas também acontece a dissociação do olho enquanto ferramenta do olhar para usar de outros signos, como ovos e uvas – Bataille (2018) também o fez. Aparece aqui também a passividade de Ignacio frente ao desejo de Lucina, uma vez que hesita em retribuir-lhe da mesma forma, mas encontra outro ponto de prazer, convencional e convencionalmente associado, também ao olho – aqui nota-se curiosa intertextualidade: o “olho chupado tão obstinadamente como um seio” (BATAILLE, 2018, p. 39) aparece também no romance francês. É significativo que Lucina repita com o pênis do rapaz o que fizera há pouco com o olho porque tensiona mais uma vez a ideia de passividade *versus* atividade. Embora o sexo dominante seja, por padrão, o masculino, aquele que penetra, e no romance acontece uma inversão.

É conhecido o texto em que Barthes (2018) reflete sobre as metáforas eróticas de *História do olho* (ovo, prato de leite, testículos de touro, sol, entre outros, todos como instrumentos fálicos, embora redondos), nesse sentido, o olho assume sempre caráter positivo, talvez aqui esteja mais uma subversão do texto de Lina Meruane: o olho do homem, passivo; a língua da mulher, ativa. Subversão mais acentuada ainda se considerarmos que a boca pode ser concebida como outra vulva.

Na continuidade da cena, percebe-se que interesse pelo genital do rapaz se dá porque que ela o trata como um olho, secretamente guardado por um prepúcio-pálpebra, e desenvolve a metáfora com o sêmen liberado por ele, que a personagem associa a lágrima – outro recurso que Bataille já havia empregado, portanto, está inserido dentro de um universo semântico sugestivo.

Mais simbólico ainda se pensarmos em lágrima enquanto sentido positivo e verdadeiro, como assinala Derrida:

No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver mas a chorar. No exacto momento em que velam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio do olho. Aquilo que elas fazem jorrar para fora do esquecimento, onde o olhar a guarda de reserva, não seria nada menos do que a *aletheia*, a verdade dos olhos, de que elas revelariam assim a destinação suprema: ter em vista a imploração mais do que a visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza, mais do que o olhar (DERRIDA, 2010, p. 130).

Bosi (1988) distingue duas vertentes do pensamento antigo sobre o olhar, um receptivo e outro ativo. Segundo o autor, ambos são modos concretos de ver o mundo, uma vez que o globo ocular tanto recebe estímulos quanto perscruta em busca de imagens, entretanto, "há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo" (BOSI, 1988, p. 66). Nesse ponto o teórico procura tensionar a discussão entre o simples ato de ver e a prática analítica de enxergar.

Segundo Chauí, passividade é a marca do olhar, uma vez que "nunca nos cansamos de ver porque a atividade estaria nas coisas vistas e na luz, não em nossos olhos" (CHAUÍ, 1988, p. 34), entretanto, a marca do olhar de Lucina desde o momento que sua retina foi tomada pelo derrame é ativa, provavelmente porque deixou de ver a luz e agora precisa desenvolver novas atividades. É agora pelos outros sentidos que ela evoca a memória, o sexo, a narrativa.

Para além do desejo erótico, o olho, no romance, aparece também como desejo de posse, necessidade e acima de tudo, prova. É o pedido final que Lucina faz ao seu namorado. Voltando de sua viagem ao Chile, ela é submetida a uma cirurgia sobre a qual depositara todas as suas expectativas, entretanto, essa falha. Ao que parece, a única possibilidade agora é um transplante, embora desacreditada pelo oftalmologista:

No era posible, dijo. No había bancos de ojos porque nadie donaba ojos muertos. Se creía, dijo Lekz, que la memoria residía en ellos, que los ojos eran una prolongación del cerebro, el cerebro asomándose por la cara para pellizcar la realidad. Alguna gente pensaba que los ojos eran depósitos de memoria, dijo, y otra gente todavía creía que ahí se escondía el alma (MERUANE, 2012, p. 117).

Resta, portanto, a prova de amor, "Solo una, Ignacio, no es más que una la prueba, nunca te pediría dos" (MERUANE, 201, 173). Esse pedido remete ao fragmento que o livro traz na epígrafe, de um conto chamado *Los ojos de Lina*, cujo autor é o peruano Clemente Palma. Nele, conta-se a história de um marinheiro profundamente apaixonado por uma jovem, porém, cujos olhos lhe causam terror, como se fosse uma experiência satânica, de modo que, ao saber disso e decidida a manter o casamento, a jovem arranca seus próprios

olhos e os dá de presente ao amado. Vale salientar que no romance, Ignacio pede Lucina em casamento, ela, por sua vez, pede-lhe os olhos, porque “eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte” (MERUANE, 2015, 180).

No conto peruano, a mulher que entrega seus olhos, no romance, é o homem que deve fazê-lo. Entretanto, ao final do conto de Clemente Palma (2011), descobre-se que tudo não passa de uma invenção, pois, segundo o narrador, se os olhos de uma mulher causassem algum dano ao homem, antes ela arrancaria os dele para que não mais a visse. Em *Sangre en el ojo*, não existe a confirmação de que Ignacio lhe doa os olhos ou não, porém ao fazer o pedido, Lucina diz que ele não volte caso discorde, ainda assim, no dia seguinte, ele está na sala de espera, lhe fazendo companhia. Além disso, e ainda mais simbólico, a julgar pelo final do conto de Palma, fica evidente que Lucina conseguiu o transplante, quase a confirmar sua fala final: “No se mueva, doctor, susurré, espéreme aquí, yo le voy a traer un ojo fresco” (MERUANE, 2015, p. 177).

### **Considerações Finais**

Aspectos da visão, visualidade e olhar estabelecem, desde muito, uma abundante e profícua relação com a literatura, propondo as mais diversas leituras e metáforas. Igualmente, todo esforço da literatura é também um esforço de imagem, pois a imagem é também linguagem.

Partindo desse argumento, o artigo se propôs a empreender uma discussão sobre o signo da visão na cultura e como se dá sua representação no romance *Sangre en el ojo*, da escritora chilena Lina Meruane, considerando a relação com a cegueira. Para isso, considerou-se principalmente, a memória e o erótico como objetos chaves para uma leitura possível da narrativa.

A problemática central do romance é dirigida pela visão que se perde, pelo olho que se inunda de sangue, pela eminência da cegueira e a tensão que o evento causa entre as personagens, tensão essa que se alonga porque trata-se de uma cegueira anunciada, antecipada e progressiva. A dinâmica que se estabelece a partir da perda da acuidade visual mobiliza elementos da memória e do erótico, balizadas pela dinâmica familiar, cidade natal

– com os resquícios de uma ditadura chilena não esquecida –, namoro, escrita, profundidade de consciência, psicologia e erotismo.

A partir da análise, constatou-se o olho como veículo, não apenas de receptor de imagens, mas também de elemento ativo e gerador de sensações. Observou-se a cegueira atuante tanto na reconstrução de memórias a partir do presente como, a partir da incapacidade de gerar novas imagens, um elemento da recuperação das imagens antigas. Considerou-se também o olho como metáfora para o erótico, gerando uma tensão sexual encadeada pela passividade ou atividade dos olhos dos personagens, transformando-os em ferramentas de pulsão erótica.

### Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: EMF Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 119-128.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65 - 87.

CAMPOS, Priscilla. A classe média como elemento subjacente. **Revista Continente**, Recife, 01 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/173/a-classe-media-como-elemento-subjacente>>. Acesso em 15 abr. 2020.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31 - 61.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS*: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, p. 206-219, 30 nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso: 15 abr. 2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLANDA, Lourival. **Realidade inominada**: ensaios e aproximações. Recife: CEPE, 2019.

MERUANE, Lina. **Sangre en el ojo**. Santiago de Chile: Random House Mondadori S.A., 2012.

PALMA, Clemente. **Cuentos malevolos**. Lima: Editorial Arsam, 2011.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\***Anderson Felix dos Santos** é doutorando e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Especialista em Docência com Ênfase na Educação Básica pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG). Graduado em Licenciatura em Letras Português/Espanhol pela Universidade de Pernambuco (UPE). Tem interesse nos seguintes temas: memória, romance de formação (Bildungsroman) e Gilvan Lemos. É membro do Grupo de Pesquisa do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade de Pernambuco (CELLUPE).

**Recebimento**: 10 de novembro de 2021.

**Aprovação**: 17 de fevereiro de 2022.