



Clarice, ela

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS



InstitutoMoreiraSalles



Clarice, ela

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS



InstitutoMoreiraSalles

O dançarino hindu
faz gestos hieráticos, quadrados,
e para.
É que parar por vários instantes também faz parte.
É a dança do estatelamento:
os movimentos imobilizam as coisas.
O bailarino passa de uma imobilidade a outra,
dando-me tempo para estupefação.
E muitas vezes sua imobilidade súbita é a ressonância
do salto anterior:
o ar parado contém todo o tremor do gesto.
Ele agora está inteiramente parado.
Existir se torna sagrado
como se nós fôssemos apenas
o executante da vida.

CLARICE LISPECTOR

*Que esperava com a mão pronta?
Pois tinha uma experiência, tinha
um lápis e um papel, tinha a in-
tenção e o desejo – ninguém nunca
teve mais que isto.*

CLARICE LISPECTOR

Para Domingos Angotti, que se inscreveu no mesmo impacto-Clarice, e junto, em 1966, dez anos – outra vez dez, outra vez seis –, dez anos antes desta escrita à frente.

7

Nota introdutória

10

I — Leitura do conto “Preciosidade”

35

II — Leitura do conto “A imitação da rosa”

67

III — Leitura do conto “O crime do professor de matemática”

92

IV — Leitura do conto “O jantar”

115

V — Leitura do conto “Feliz aniversário”

141

VI — Clarice, a autora, a obra, a literatura

159

Glossário

169

Bibliografia comentada

NOTA INTRODUTÓRIA

Este livro, composto de leituras de cinco contos dos treze constantes de *Laços de família*, marca-se, entre outras razões, pelo fato de ter sido, no âmbito de estudos acadêmicos pós-graduados, a primeira obra crítica sobre Clarice Lispector. Sua inicial vida pública ocorreu em 1976 pelos modos de dissertação – *O texto de Clarice em exame* –, defendida e aprovada no Departamento de Letras da PUC-Rio. Dez anos após (1986), a parte principal desse estudo foi publicada, com o título *Clarice*, incluindo-se na Série Lendo, da Atual Editora, que, no ano seguinte, reeditou-o. Desde aí, e até hoje, utilizam-se com frequência seus ensaios analíticos em cursos de graduação e de pós-graduação voltados para literatura. Quando da alegria do convite para agora o manter aberto *on line*, por meio do prestigioso *site* do Instituto Moreira Salles – *site* dedicado todo a ela, Clarice, a mais incontornável e extemporânea escritora daqui e de alhures –, aquele que-escreveu-desenhou tal caminho, aproveitando-se do que antes se denominara de Introdução, decidiu apenas (a), ao substituí-la, acrescentar esta Nota, como se um traço leve de memória, (b) efetivar a dedicatória por sua importância para os próximos consabida, e

(c) ampliar o título com a vírgula e o pronome, *ela*; um pronome a valer por si e, também, a por-se a iniciar uma frase cheia de ânimo por expandir-se nas páginas seguintes.

*

Quer-se aqui expor um procedimento de leitura – um método, por que não? –, que, desenvolvendo-se segundo metas e tratos teórico-analíticos menos ou mais desconstrutivos, venha a favorecer o esboço de um perfil plástico da escritura de Clarice Lispector, em emergência ali, e só ali, em cada texto abordado: grande esforço, portanto, para não pular a linha da arte de pensar e de escrever de Clarice, deixando-se ir pelas vias das ressonâncias de outros e outros textos, imagens e saberes vindos de vários e tocantes locais da vida das leituras e das sensações.

O distribuir-se das leituras no livro fez-se obediente a critérios provisórios: os primeiro e segundo estudos procuram aproximar os contos mais diretamente relacionados à direção do olhar da escrita, quando sublinhando o feminino, o efeito-mulher; os terceiro e quarto cuidam dos contos relacionados à direção do olhar da escrita, quando sublinhando o masculino, o efeito-homem; o quinto dedica-se ao conto relacionado à direção do olhar da escrita, quando sublinhando a junção desses efeitos, em certo coletivo

nutrido de vastos afetos: a família, o efeito-família – para vê-la em seus tantos enlaces, investe Clarice (a autora, a obra, o livro de contos, a letra, a sombra, o verso da sombra, o riso –?) sobre, e com estiletes, o *Rei Lear*. Lá se encontra a Aniversariante, a alta Rainha e seus descendentes. Mas o pesquisar aqui se afasta, por tática, das pegadas das obras magnas que nos contos pousam, mesmo reconhecendo que, em altas montanhas, os dois – Lispector e Shakespeare – conversam. Falam de ardor, ou seja, falam de vida pulsante.

I — LEITURA DO CONTO “PRECIOSIDADE”

1.

O crítico-escritor francês Roland Barthes, no livro chamado *s/z*, propõe, face à novela *Sarrasine* de Balzac, um modo de processo interpretativo que visa não a ordenar as significações textuais e sim a fazê-las explodirem. Fragmentando a novela em pequenas partes significantes, nomeadas como *lexias*, acompanha a sequência direta da narrativa da primeira à última linha e registra as múltiplas e flutuantes significações que cada *lexia* comporta. Esse trabalho de leitura por recortes, assinalando um certo conjunto de códigos de que participa o plural do texto, parte da noção de escritura como atividade lúdica e descentrada, cujos valores prescindem da proteção autoral. A escritura literária é tomada a partir de uma avaliação e de uma interpretação interessadas na diferença dos textos e não no seu controle através do reconhecimento da semelhança. Afasta-se, portanto, da atitude crítica que tenha por fim dar conta da obra, entendida como uma totalidade capaz de ser reduzida a alguns eixos, tidos como constantes de um “autor” e que se constituiriam em chaves para seu entendimento. Ambas as noções — autor e obra — são desmontadas pela via dessa interpretação em fragmentos.

A diferença dos textos jamais pode ser entendida como uma diferença plena que isolaria radicalmente um texto de outro, mas tampouco pode ser tomada como um simples ruído na semelhança pelo qual ininterruptamente os textos se ligariam, numa continuidade e num aperfeiçoamento constantes.

A diferença dos textos diz respeito à própria mecânica da escritura que faz com que cada texto não pare de se transmutar. Daí, por um gesto de tática interpretativa, um texto poder ser olhado como único no modo de proceder sua diferença, isto não por possuir uma individualidade completa em si ou por não se relacionar a nenhum outro, mas por constituir-se pela particular maneira de dialogar consigo mesmo, com o leitor e com os outros textos. Repetir já é diferir.

Este princípio de ação da escritura, segundo o qual cada texto realiza a seu modo sua força dialógica, mostra-nos o quão delicada é a incumbência de procurar revelar, ao ir lendo, quais recursos analíticos utilizamos frente a um determinado texto, e o que dele se permite dizer. Intuímos que todo leitor acostumado à leitura é capaz de, na maioria das vezes, compreender aquilo de que trata significativamente a história lida, deixando-se tocar por ela, identificando-se com questões que por outras vias já vivenciou, seja pela sua própria experiência diária, seja pelo relato de outras experiências, ou mesmo pelo circuito vital que os textos de uma forma ou de outra estabelecem entre si.

Isso se passa até mesmo em função de que ler um texto literário já é aceitar um contrato tácito para fazer parte, por um tempo, de um “outro” universo. A referência à figura do leitor de literatura especificamente, e não a qualquer outro, deve-se ao fato de que se torna muito mais difícil acompanhar um certo desenrolar ficcional se já não se tem o hábito de lidar com o código da escrita literária e com seus sinais característicos. Conhecer as convenções que regem o objeto com que lidamos é condição para ingresso em qualquer outro tipo de manifestação social. Torna-se quase despropositado, aos que continuam pensando a pintura como uma forma manual e específica de fotografar uma paisagem ou uma pessoa, de repente deparar-se com um Klee ou um Antônio Bandeira, ou parte dos trabalhos de Volpi. Não é mesmo sem razão o susto que provocaram em certo momento os filmes de Godard e o estranhamento face aos de Glauber. O estranhamento vem da assimetria entre os códigos de criação, que haviam sido alterados, e os códigos de leitura (literária, pictórica e fílmica), que continuavam a funcionar à base de lentes adequadas a outras naturezas discursivas.

Acompanhar um texto literário exige no mínimo um certo hábito com o que se costumou chamar de escrita literária. Quando simplesmente lemos um conto, vemos um filme ou um quadro, ouvimos uma música, não estamos de lápis em punho, prontos para anotar, sublinhar, ou mesmo criar uma hipótese interpretativa — o que não significa que certas frases, certas

linhas, certas cenas não se sublinhem em nós, apesar de nossa “natural” displicência do lazer. Parece que um bom número de pessoas volta-se para todas essas produções buscando exatamente isso: distrair-se — afastar-se de si para melhor se ver. Ser subitamente flagrado e mexerem-lhe em alguma coisa que lhe escapava à percepção não chega a contrariar, pois, como defesa, sempre resta a ilusão de que uma coisa é a vida e outra a arte. Ou, até se diz: isto é bem feito demais, tanto se aproxima do que vivo. Bom é o que se parece à gente?

Porém existem outros sujeitos-leitores dentro dos quadros sociais a quem se supõe a responsabilidade de não falar senão segundo um ponto de vista de autoridade, conhecedor das técnicas, dos sentidos e dos efeitos. Aos críticos, e aos professores de literatura entre nós, tem-se atribuído este papel, como se a leitura acertada devesse ser propriedade de alguns e, portanto, tivesse de ser preservada numa sociedade de discurso, fechada por um circuito de valores e de categorias impenetráveis. Esta visão, por vezes religiosa, que contaminou o século XIX no que se refere tanto ao escritor quanto ao leitor especializado, tende a desaparecer. Nem o escritor é o mensageiro dos deuses, nem o crítico, ou o professor, o intérprete escolhido a revelar profundidades ocultas.

Disseminar o saber não consiste em levar respostas adequadas, mas em estar disposto a pensar e interferir sobre a diversidade

de perguntas e respostas que constituem a criação e a recepção da história. A disseminação do saber não se dá apenas pelo oferecimento de conteúdos acabados como produtos, mas também, e principalmente, por se criarem condições para que fiquem em domínio público os meios de produção: os meios de produção da escritura, os meios de produção da leitura. O próprio contato crítico com o mundo social implica a ativação de instrumentos a partir dos quais ele vai sendo escrito e lido. Ler e escrever impõem o acesso às múltiplas feições da linguagem.

E que linguagem usamos, face ao ato de ler, que não se resume nem ao chamado comentário sem compromisso e nem se feche em cinco ou seis categorias globalizantes e infinitamente repetidas, até seu total esvaziamento? A tarefa da leitura é sem dúvida, não esqueçamos, um exercício também de criação, e a linguagem não só é seu objeto como seu instrumento. Ambos, sujeito e objeto, se instalam e falam dentro do mesmo espaço em que se produz a linguagem, o do simbólico. Como, então, conseguir uma linguagem que evidencie o afastamento necessário para a melhor aproximação com aquilo que naquele momento se examina?

Constituídos enquanto leitores, não apenas deixamos que certos momentos textuais se sublinhem em nós, mas também, afeiçoados a esta prática, necessariamente catalogamos os diversos elementos que nos poderão ser auxiliares ao

entendimento daquilo que constitui, muitas vezes por forma metafórica, a narração do texto literário. Então tal procedimento não deverá dizer de alguma coisa oculta, não dita, entranhada de tal modo que só uns poucos a ela terão acesso? Não, é a resposta sobre o algo oculto a se encontrar, já que consideramos que a *significação* — e é para o que nos voltamos — resulta do processo de armação dos próprios dados presentes e aparentes. Desdobrar a sintaxe da superfície textual é habilitar-se a uma prática de leitura que faça significações potenciais e afastadas se correlacionarem, apontando para diferentes direções significantes. Quanto aos poucos que terão acesso, as razões são mais históricas que textuais. Não se deve ao que o texto esconde, mas ao que os poderes sociais impedem, por temerem a força da leitura enquanto trabalho de avaliação política. Trabalho que envolve, seja qual for o texto lido, cortes, confrontos, inferências — alterações de valores.

A leitura do conto “Preciosidade” poderá indicar alguns passos da forma por que aqui se efetiva este trabalho do ler. Vamos a ele.

2.

O texto de “Preciosidade”, visto pelo ângulo da história, situa-se como narração do percurso ritualístico de uma adolescente de 15 anos desde o momento de despertar até a chegada à escola

e seu regresso a casa. Percurso este que é retardado num determinado dia pelo contato com dois homens que a tocam. Tal acontecimento opera transformações em seu habitual agir, tanto na rua e na escola, como em casa.

A partir deste breve resumo, temos, por um lado, um eixo de ações costumeiras: acordar — sair à rua — tomar o ônibus — ir à escola — regressar a casa. Por outro, o acontecimento desencadeador de transformações (o encontro com os dois homens antes de tomar o ônibus).

Falso seria supor que, pelo exame do nível das ações detectadas, pudéssemos percorrer as significações que aí se instalam. Seria antes necessário acompanharmos a série de discursos que impregnam cada ação, cena ou objeto de uma flagrante, embora sublimada, sensualidade. É exatamente pelo veio do discurso metafórico que se instala a tensão entre revelar e disfarçar, própria da metáfora, e do erotismo — essa zona do entre. No texto, simétrico aos mecanismos empregados pela personagem para ocultar, frear e interditar sua transformação sexual, encontra-se o desejo, exposto no ritual e na paciência de quem espera a hora exata. Nisso o conto realiza uma segunda história: a do rito de passagem da condição de adolescente à condição de mulher.

Esta última afirmação não estaria remetendo a um eixo “oculto”, “descoberto” por quem analisa e, portanto, contradizendo o

que antes se negara? A resposta continua sendo negativa, pois a história narrada do rito de passagem consiste no fio que liga o movimento, as escolhas e as ações da personagem, formando a trama que ordena as situações do texto. Procuremos examinar os elementos que fazem um texto poder de fato ser entendido como um tecido, acompanhando as marcas da sensualidade que o constroem:

- *o acordar*, “sempre a mesma coisa renovada”, apresenta-se indicado por traços de sensualidade (“O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos”);
- *a descrição do vento pela manhã* recebe os mesmos traços semânticos (“O vento da manhã *violentando* a janela e o rosto até que os lábios ficavam *duros, gelados*. Então ela sorria” — grifos nossos);
- *o aguardar o ônibus e a percepção de sua chegada* são falados, em relação a seu próprio corpo, em evidente expectativa sexual, onde os traços que caracterizam o ônibus metaforizam o dado fálico e sua crescente ereção (“Ao vento de junho, *o ato* misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço — e já de longe o ônibus *trêmulo* começava a se *deformar* obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a *tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando*, cada vez mais *concreto* — até estacar no seu rosto *em fumaça e calor, em calor e fumaça*” — grifos nossos).

A sensualidade com que cada “descrição” e visão dos objetos é carregada (note-se que o corpo é o elemento constante em todas as cenas) causa à personagem ao mesmo tempo que prazer, sentimento de medo e preservação. Estabelece-se, assim, o sistema opositivo *interdição* e *desejo*, permeado pela relação *fora/dentro* — que compõe a personagem e sua iniciação com o mundo — e pela relação *frio/quente*.

Como o texto se arma basicamente em duas sequências — a primeira iniciando com a abertura do conto: “De manhã...” (do 1º ao 13º parágrafo) e a segunda com: “Mas na madrugada seguinte...” (do 14º parágrafo até o final) —, situemo-nos nas relações apresentadas na primeira, destacando os espaços percorridos pela personagem, segundo a dinâmica do *fora* e do *dentro*: dentro da casa, fora da casa; dentro do ônibus, fora do ônibus; dentro da escola, fora da escola.

Dentro da casa, evidencia-se o acordar antes de todos e a pressa em sair para transpor “a *mornidão insossa* da casa, galgando-se para a *gélida fruição* da manhã”, já fora da casa (grifos nossos). Anote-se que a casa (o seu interior), indiciada pelo elemento *morno*, coloca-se nesta zona indeterminada em relação aos polos extremos, tanto do ponto de vista tátil, quanto gustativo. Não sendo fria, nem quente, distancia-se do eixo do prazer pelo insosso que compõe o sintagma sinestésico. A manhã (fora da casa), ao contrário, por ser tida como gélida,

torna-se espaço de fruição. Aspecto que, quando do confronto com o elemento *quente* (notadamente sexual, como veremos), formará um aparente paradoxo a ser mais adiante examinado. Porém uma coisa é sabida: quando *só* e *fora*, a personagem-adolescente passa a usufruir cautelosa, pecaminosa e eroticamente do mundo. Acordando mais cedo, poderia viver o “devaneio agudo como um crime”, isto, “se tivesse a sorte de ‘ninguém olhar para ela’”.

Porém, como o *outro* representa sempre uma ameaça de que alguma coisa dela se revelasse, a partir do momento em que toma o ônibus, todo o percurso até a sala de aula se lhe afigura como uma batalha, já que teme que se estabeleça qualquer forma de contato, seja atualizado pelo olhar, seja atualizado pelo falar do outro, como revelam os seguintes trechos:

“Medo que lhe ‘dissessem alguma coisa’, que a olhassem muito”;

“Se a olhavam ficava rígida e dolorosa”;

“O que a poupava é que os homens não a viam”.

O medo e a consequente interdição resumem-se aos elementos representantes do quadro masculino: os operários, os homens, os rapazes, os meninos, o pai, o velho e os colegas, já que “todos sabiam”, pois “alguma coisa nela, à medida que dezes- seis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa

estivesse intensamente surpreendida — e isso surpreendesse alguns homens”.

Em defesa à sexualidade pressentida, reveste-se a personagem de uma couraça defensora, exposta pelos diversos eixos imagéticos convergentes.

Por um lado, através das formas ligadas ao sagrado:

“séria como uma missionária”;

“Na gravidade da boca fechada havia a grande *súplica: respeitassem-na*”;

“Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada” –
(grifos nossos).

Por outro lado, através das formas ligadas à batalha:

“com andar de *soldado*, atravessava — incólume”;

“A essa altura a *batalha* estava quase ganha”;

“Ainda teria de *enfrentar* na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando”;

“Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de *trincheira*” (grifos nossos).

E o próprio corpo, enquanto significante, “representante de um poder supremo”, funciona como elemento “camuflador”, referido pelo próprio sistema binário com que é falado (fora × dentro):

- *fora*: “magreza”, “nebulosidade” > menor volume, menos visível
- *dentro*: “vastidão”, “algo precioso”, (intenso como uma joia) > maior volume, mais valioso

O valioso e de maior volume (*dentro*) esconde-se e disfarça-se pelo (*fora*) menor e menos visível. Assim, a personagem se vê incumbida de uma missão: preservar-se, que constitui o “aprendizado da paciência, o juramento da espera”.

Apesar dos diversos índices de preservação da sexualidade (tomar poucos banhos em proteção ao corpo; mal tocar o fálico “pão que a manteiga não amolecia”; tornar-se inteligente a fim de exercer sobre os colegas o afastamento, a repulsa e a proibição) fica à vista sempre o forte desejo, embora contido e só revelado pelo processo de substituição metafórica. Por essa razão, a sexualidade em toda esta primeira sequência é concebida pela cadeia da metáfora do guardado valioso: joia, algo precioso, segredo. Signos substitutivos, empregados para referir-se à marca sexual em sua relação de *valor*, de *ocultamento* e de *incolumidade*.

Todo o processo de recalque (de luta, portanto) que caracteriza a ida à escola, reverte-se, na volta, em ampliação do desejo, inscrita na forte fome que lhe dá, apesar de ela mesma continuar “protegida pela espécie de feiura que a fome acentuava”.

O excesso de zelo por ocultar, recalando, faz com que no retorno da coisa recalada se expresse o duplo sinal do desejo: alimentar e erótico. Se observarmos as imagens atribuídas à personagem, relativas a esse desejo... “biológico”, encontramos as referências a “animal de caça” e a “centauro”. Podemos ver que, de um lado — enquanto animal de caça — ela se situa como objeto do desejo da fome dos outros (“centenas de pessoas reverberadas pela fome pareciam ter esquecido e, se lhes lembrassem, arreganhariam os dentes”), e, de outro, ela mesma é apresentada como sujeito desejoso e dividido, metade instinto, metade razão — centauro: “Comia como um centauro”.

Passemos para a sequência seguinte, em que se verifica o contato interditado e desde sempre desejado.

3.

À semelhança da primeira, a segunda sequência inicia-se com um dado que aponta para *abertura* (“Mas na madrugada seguinte, como uma *avestruz* lenta *se abre*, ela acordava” — gri-fos nossos), mantendo ainda porém o sinal de fechamento (“mistério intacto”). Firma-se, pois, o que já antes víamos, iniciando-se o “mesmo” ritual de absorção erótica da madrugada. Entretanto, este será o ritual do “sacrifício” em que deverá se tornar mulher e deixar de ser preciosa.

Como o texto, do mesmo modo que a personagem se “tranca” dentro de um sistema metafórico, necessitamos, hora e outra, retomar algumas imagens abandonadas, presentes na sequência inicial, e confrontá-las com outras desta segunda sequência. Destaquemos que, na primeira, enquanto o professor falava, ela, “guiada pela *avidez* do ideal”, “desenhava *estrelas, estrelas, estrelas*, tantas e *tão altas* que desse *trabalho anunciador* saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada” (grifos nossos). Na segunda sequência, antes de verificar a presença dos dois homens, constata-se:

“No ar escuro, mais do que no céu, *no meio da rua* uma estrela. Uma *grande estrela de gelo* que não voltara ainda, *incerta no ar, úmida, informe*. [...] Ela olhou a estrela *próxima*” (grifos nossos).

Vejamos que relações são possíveis detectar no confronto das duas diferentes ordens de estrelas mencionadas: as primeiras, várias, caracterizam-se pelo afastamento (“altas”) e são produtos de um processo de representação específico (o desenho). A segunda, única, caracteriza-se pela proximidade (“no meio da rua”, “próxima”) e não é um desenho. Assim, as estrelas da primeira sequência — onde a interdição é maior — são expressas de modo cultural através da representação icônica; a solitária estrela da segunda sequência — onde se dará a abertura à sexualidade — remete à própria ordem natural, sem a mediação

do lápis e do papel. A interdição, portanto, passa a filiar-se ao lado cultural da realidade, pela própria distância (quer pela representação, quer pelo termo “alta”) e liga-se à dubiedade entre avidez e idealização, provocando cansaço, porém anunciando. A desinterdição, acelerada pelo contato com os dois homens, torna-se *anunciada* pela representação expressa na primeira sequência, mas só se efetiva face ao elemento natural: a estrela “tal qual”, ali, como se a lógica do texto articulasse a relação entre a ordem da natureza e a ordem da sexualidade. Se assim for, isto permite-nos retomar a figura antes mencionada do centauro, a revelar, em sua metade cultura e metade natureza, a tensão já evidente entre interdição e desejo.

Quanto ao paradoxo de que falávamos entre *frio* e *quente*, precisamos ainda observar outros elementos para examiná-lo. Não se pode esquecer de que a segunda estrela, supostamente natural, recebe traços de maior desvio semântico que a primeira: de gelo, fria, incerta e úmida. *Frieza, ausência precisa de forma e umidade* constituem forças avaliatórias que remetem, observando-se a conexão com o código tátil, à questão do contato realizado logo após a menção da estrela. O código tátil, no entanto, aí, aponta para o elemento *frio*: a manhã e a estrela são frias, a própria fruição é gélida e esta manhã específica é mais fria ainda. O que poderemos perceber, confrontando os dados relacionados à tensão *quente*

e *frio*, é que o *frio*, antes que se opor ao *quente*, prenuncia-o, pelo que de erótico contém. Contudo a diferença entre os dois polos existe, uma vez que o primeiro (*frio*) não causa à personagem temor e é o único que ela se permite usufruir, na medida em que a própria frieza não elimina a interdição. Já o *quente* é o sinal direto daquilo que se esconde e se revela: a sexualidade, enquanto força pulsante, tanto nela mesma como nos outros.

Assinalemos os elementos que, antes mesmo da chegada dos homens, são apontados pelo *quente*:

- o *ônibus* (símbolo fálico): “até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça”;
- a *passagem da idade*: “à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor”;
- a *tarde*, quando não podia se escorar na proteção cultural de ser filha: “A tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor”;
- a *empregada*, de quem a adolescente finge desconhecer a aprendizagem já feita: “As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça do fogão [...] procurava na empregada apenas o que esta já perdera, não o que ganhara”.

Assim, resumamos: o ônibus, a passagem da idade, a tarde e a empregada remetem todos para o *sexual*, agrupados pelo mesmo código: *quente*.

Todo este processo de dedução das relações até então estabelecidas permite-nos já penetrar na cena do encontro propriamente dito e das transformações operadas no eixo das imagens constituídas.

O encontro — cerne desencadeador da transformação antes prenunciada — realiza-se com aquilo que era motivo de medo: o masculino, ligado diretamente ao elemento *quente*, cuja função sexual já se pôde verificar (“de dentro do vapor, viu dois homens”).

Os parágrafos seguintes a esta visão estabelecem-se na tensão entre recuar e prosseguir, optando a personagem pela segunda, como inevitável a seu destino:

“Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino”.

Face a esta inevitabilidade, a personagem pensa em recorrer a todos os recursos de defesa a que se habituara contra o perigo maior: arriscar-se “*a ser um ela-mesma que a tradição não*

amparava” (grifos nossos). Porém sabe que não pode, ante o destino, recuar: “Como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta?”. Tendo-se como nascida “para dificuldade” e para o “destino ignorado” a que tinha de aderir, a personagem não foge à aproximação do masculino, do proibido.

Antes de seguirmos, cabe examinar uma das imagens que, percorrendo todo o texto, é fundamental à sua significação: os sapatos, elemento simbólico que define a passagem de um estado a outro — de vestal, enquanto guardadora de um segredo virgem, à mulher. Recorrendo-se à menção dos sapatos, ainda na primeira sequência, vê-se que são marcados como “se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera”. Indicados pela durabilidade, constituem-se como elemento do *fora*, que, como o próprio corpo, ao mesmo tempo que esconde, denuncia o *dentro*. Não havendo propriamente entre um e outro oposição, como se o texto nos dissesse que os signos da cifração são os mesmos da decifração, que não há um além ou um aquém da materialidade significante:

“os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter, como se ela quisesse inutilmente fazer parar de bater um coração, sapatos com dança própria”;

“Era feio o ruído de seus sapatos. *Rompia* o próprio *segredo* com tacos de madeira” (grifos nossos).

Os sapatos, transformados em símbolo, indiciam-se por um outro código — o sonoro — e incorporam-se ao “rude ritmo de um ritual”. É através deles e de sua marca sonora que se estabelece o primeiro processo de “união” entre masculino e feminino (“Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos”), considerado pela personagem como ruim e insistente. A ausência de som, por sua vez, pauta a disjunção operada: “Depois percebeu que há muito não ouvia nenhum som”.

De forma gradativa, tendo-se o masculino por base, vão-se operando os processos de desinterdição. Primeiro, através do *ver*: “Quando menos esperava, traindo o voto de segredo, viu-os rápida”. Em seguida, através do *contato*: “quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada”.

Nessa relação travada entre masculino e feminino apresenta-se todo um sistema diferenciador, na medida em que o masculino não compreende a sua função dentro do ritual, e, por medo, ataca e foge. O processo de violentação simbólico é tão só referido por sua relação metonímica com o corpo:

“O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação”.

O contato, além de desinterditar, tem a função de interromper o ritual de preparação, para que se execute o de sacrifício, que, acompanhando-se os diversos índices textuais, já vinha sendo anunciado (o próprio desenhar estrelas é tratado como trabalho anunciador; a pedra do chão “avisava”; os sapatos anunciam, apesar de ela procurar não ouvir “o que eles pudessem dizer”). A rua, espaço em que a desinterdição ocorre, recebe o termo designador de sacrifício: *imolação*. Termo que pode ainda ser lido conforme se registra no dicionário, no que diz respeito à ação que lhe corresponde. *Imolar*, entre outros significados, corresponde a abrir mão de algo, ou perdê-lo em troca de outra coisa. Valor semântico este bastante adequado à questão do rito de passagem, narrado metaforicamente pelo texto.

Abre-se, realizado o rito de passagem e sua imolação, nova série de imagens suplementares às anteriores e indicantes das transformações operadas, consumando-se este percurso com o se constituir mulher e a consequente troca de sapatos. Pode-se, então, constatar que as transformações se evidenciam a partir:

- *da letra que antes lhe pertencia*: “viu a letra redonda e graúda que até esta manha fora sua”;
- *da exteriorização da carência até então contida*: “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!”;
- *da consciência do corpo*: ““Preciso cuidar mais de mim””;
- *do chamar-se mulher* (ligado diretamente à troca de sapatos): “Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com saltos de madeira”;
“E ela ganhou os sapatos novos”.

Se retomarmos a relação *dentro/fora* com que se iniciava esta leitura, reafirma-se de outra forma a mesma relação, agora liberada pela metáfora do ovo com que o conto se encerra:

“Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo”.

Assim, o *fora* (ovo) já contém em si o *dentro* (o pinto). O *dentro*, verifique-se, é contruído pelo mesmo elemento sexual, cuja base é o quente (fogo). E se o que antes caracterizava a personagem era a magreza e a nebulosidade, que a faziam conservar o algo precioso disfarçado pela imprecisão, a imagem agora desenha com mais nitidez a presença do corpo e da forma, como exteriorização da passagem efetuada: “Até que, assim como uma *pessoa engorda*, ela *deixou*, sem saber por que processo, de ser preciosa” (grifos nossos).

Pela narrativização do processo de transformação sexual, passagem entendida como sacrifício inevitável — para o que, como se viu, a personagem se prepara ritualisticamente — o conto “Preciosidade” remete-nos, cruzando-as, às dialógicas relações entre o social e o existencial:

“Era do que parecia ter sido avisada: enquanto *executasse* um *mundo clássico*, enquanto fosse *impessoal* seria filha dos *deuses*, e assistida *pelo que tem que ser feito*. Mas, tendo visto o que olhos, *ao verem*, diminuem, *arriscara-se* a ser *um ela-mesma* que a *tradição não amparava*” (grifos nossos).

De um lado, a tradição cobrando para que cada pessoa seja impessoal, o que corresponderia a obedecer a um mundo clássico e de ritmo certo. De outro, o perigo que se corre de ser um “ela-mesma”, perdendo portanto a tradição. Entre o risco e a segurança, talvez tenhamos mesmo de seguir, pois como “recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta?”.

4.

Considerando o conjunto de dados com que viemos operando, cabe criarmos um parêntese longo (em si mesmo parentético e sem nada depois), embora nem tanto quanto o necessário.

A partir do ponto de vista de uma leitura intratextual (chamando-se assim a estratégia empregada aqui, por mais que

saibamos que um texto não fala solitariamente), procuramos examinar a rede imagética a partir de que o texto se forma. Como vimos, temos uma personagem adolescente que procura defender-se de um saber de que já sabe (todos sabiam), identificável como sendo a sexualidade por desinterditar-se (frise-se que, embora não haja grande dificuldade em perceber tal, esta só se dá a ler, em seus meandros, a partir da cadeia que organiza os elementos formadores do texto). O corpo “*guarda*” um saber que se quer ignorado (“defendendo a ignorância como a um corpo”), entendido como mistério, segredo, joia, conforme as imagens oferecidas. Dessa forma, percorre o texto todo um sentimento de autopreservação, como se pôde verificar pelos eixos convergentes ligados à *defesa* e à *luta* (sagrado e batalha). A personagem, portanto, é elaborada como tendo uma missão de que é incumbida desde o nascimento. Nesse clima ritualístico ela prepara-se, protege-se e aguarda (“A grande espera fazia parte”) a “liberdade, com o horizonte ainda tão longe”, tendo, pois, de manter o “aprendizado da paciência, o juramento da espera”. Todo esse dever reverte-se em desespero contido, que, através do encontro e da “violentação”, acaba por eclodir.

Já esses elementos, agora redundantemente resumidos, bastariam para — fosse esse nosso propósito — apontarmos, via o núcleo construído, de que forma o texto “Preciosidade” realiza em sua escrita uma releitura dos elementos que constituem o trágico e/ou a tragédia grega. Não haveria nisso, dependendo

de como se fizesse, nenhuma gratuidade. Fosse esse o rumo, entraria em questão o herói trágico incumbido: os elementos agônicos; a concepção de destino em que a personagem se vê guiada por uma força de que não se pode fugir; os diversos elementos anunciadores, índices, de aviso; a questão da *hybris* contra um poder superior; além das próprias referências mais imediatas à heroicidade, ao sacrifício, à solenidade e à interligação entre *devota* (ela), *sacerdotisa* (empregada) e *deuses* (tradição). Etc., etc. etc., “ajustando-se” tudo ao ritual pelo texto revelado. Nessa direção de confrontos, poder-se-ia trabalhar o próprio mito da Cinderela desmontado, e, ainda, desenvolver questões como a da relação possível entre o feminino e o trágico, no sentido de o constituir-se mulher dar-se no conto como rompimento, como desafio ao amparo do *status quo* e da tradição. Qualquer que venha a ser o caminho de leitura a ser tomado, para se colar ao texto um suplemento de significação, não se poderá prescindir do exame intratextual dos eixos relacionais da linguagem.

Não nos atermos ao esforço intertextual, empreendível e aqui apenas rusticamente apontado, deve-se aos próprios objetivos que nos propusemos: percorrer as regiões do texto deixando à vista o próprio instrumento empregado.

A leitura intratextual exige um exercício constante e minucioso que deve envolver ao mesmo tempo esforço e paciência,

sabendo sempre que, apesar disso, não se elimina a possibilidade de fracasso. Deve inclusive preparar-se para conviver com ele. Nutrindo-se do que lhe desgasta, a leitura readquire recursos para nova investida. Este esforço oferece condições para que se organize o impulso imediato de identificar as associações que todo texto possibilita. Os que conhecem, mesmo sob a forma dos gêneros, os chamados elementos do trágico poderiam “naturalmente” ser levados a comparar o texto lido com os traços genéricos e com os outros textos que, semelhantes, lhe sejam familiares, deixando-se tomar pelo fluxo das ressonâncias encontradas. A ficção tem esse poder das ressonâncias, mas intertextualizar deve ser também chocar diferenças radicais — muitas vezes presentes num mesmo corpo.

II — LEITURA DO CONTO “A IMITAÇÃO DA ROSA”

Emprestar significação às coisas, recortar partes da realidade — seja social, seja vivencial —, aproximar elementos e valores antes distanciados, formar novos arranjos significantes são funções inerentes tanto ao trabalho da literatura, enquanto ato criador realizado por meio da escrita, quanto ao trabalho da leitura, enquanto ato de desmembramento dos mecanismos da criação. Esta zona de semelhança entre escrever e ler deve-se ao fato de a prática literária já ser ela mesma uma prática particular de leitura do real. Por processos comuns aos atos de fingir da ficção (efeito de uma seleção e de uma combinação próprias de sua lógica imaginária), diversos níveis da realidade, dispersos nos acontecimentos do cotidiano, passam a ser expostos de modo até então não visto. Isolamento das partes, proposição de uma nova sintaxe e realização do próprio pacto ficcional de leitura processado entre texto literário e leitor atuam sobre outras áreas da percepção e do conhecimento, oferecendo condições para que se desmonte a rede de valores com que nos habituamos a compreender as evidências sociais de que participamos de maneira mais ou menos rotineira.

Ler implica necessariamente operar uma quebra na rotina da percepção e, portanto, uma espécie de desordem sobre a ordem com que se apresenta aquilo que se oferece como texto (produto e objeto da leitura). Efetivamente, somos sujeitos construídos por textos os mais diversos: o texto da fala, o do desejo, o da política, o da literatura, o das artes, o das trocas. A história é este cruzamento incessante de textos que vão sendo construídos e desconstruídos na ação dos sujeitos no tempo.

Examinar a mecânica do texto literário, enquanto uma escritura que empreende sobre o mundo um ato de leitura, impõe olhá-lo a partir de sua pluralidade de valores, procurando estabelecer, por um lado, a dinâmica de seu funcionamento e, por outro, as possibilidades de, através dos significantes com que ele se estrutura, ativar sua potencial capacidade de produzir suplementos de significação. A leitura de “A imitação da rosa”, de *Laços de família*, aqui proposta, encontra-se nessa faixa de interesse que tem o texto como um jogo de significações potenciais e que não almeja estancar-lhe a dinâmica, fixando-a num conteúdo final, tido como adequado para compreender o que diz um texto por inteiro. Se assim fosse, estaríamos procurando dar ao movimento criador um centro de controle, um nó, um fundo tranquilizador, uma resposta definitiva; no entanto, optamos por seguir as marcas textuais e sua disseminação, abrindo pistas para suplementos e acréscimos possíveis a partir dos veios abertos na tessitura deste conto de Clarice.

Como ler é também recortar, comecemos pelo recorte de um aspecto bem geral, ou seja, a síntese de sua situação mais evidente, para que possamos rastrear os processos elementares que participam dessa organização textual. Por onde começar é sempre um recurso de decisão estratégica, uma escolha que não se baseia em nenhum critério de origem, nem na origem do texto, nem na origem da ação da leitura. Por não haver origem, só há começo — e este a interpretação inaugura.

Em “A imitação da rosa”, a situação mais geral refere-se ao fato de o texto deter-se sobre a personagem Laura e seus valores dentro do espaço fechado de sua casa. Embora poucos sejam os elementos que marcam os limites desse espaço, pode-se fixar o percurso da personagem em três seções da casa: o quarto a cozinha e a sala. A quase ausência do aparecimento na cena do texto de dados relativos à descrição do espaço parece mostrar que a opção ficcional, aí assumida, menos se atém à exterioridade do cenário que ao jogo de rememorações e reflexões, instantâneas e cortadas, de certas situações que compõem o universo íntimo da personagem. Daí a narrativa se realizar através de uma falsa terceira pessoa, simulacro da primeira, o que permite a construção dos fatos quase que inteiramente produzidos na consciência de Laura. Essa tensão entre um aparente narrador de fora — como se os fatos fossem apresentados a partir de um ângulo de visão exterior — e o efetivo narrador de dentro — como se os fatos

jamais pudessem desprender-se da linguagem e da percepção da personagem — estabelece um duplo olhar, uma espécie de visão que não é de dentro nem de fora, mas “com”, e que se articula à própria divisão da personagem entre duas atitudes: a de mulher “impessoal”, obediente aos padrões estabelecidos de esposa, e a de mulher “pessoal”, a que rompe com os contratos e os códigos de expectativas sociais.

O estado de conflito criado por essas duas forças, pelas quais o processo de narração do conto se estrutura, deve ser analisado em detalhes, através da cadeia demonstrativa que segue, onde procuraremos pôr em evidência os variados elementos que se organizam em relação de choque — de junção e de separação constantes de forças distintas. Por essa via, o texto constrói sua leitura sobre hábitos e concepções marcadamente ideológicos, e revela o quanto o exame da consciência individual e a escolha do plano dos pequenos desejos e temores íntimos pode abalar a complexidade da vida coletiva.

Fosse a intenção deste estudo operar sobre os segmentos fundamentais com que se organiza o conto, poder-se-iam empregar os modelos, já bastante divulgados entre nós, de caracterização da atitude narrativa, que abrangem a generalização de um esquema previsto de funcionamento, possível de ser simplificado na relação entre equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio, enquanto fases do modelo geral de estruturação da

trama narrativa. Como o texto em questão, visto em geral, não escapa a esse regime, nada mais instantâneo seria seccioná-lo via esses três momentos. Assim, conforme o esquema, teríamos: a) o momento que antecede ao aparecimento das rosas, enquanto elemento desestruturador; b) a desestruturação propriamente dita, pelo envolvimento e contemplação das rosas e c) o momento posterior à entrega das rosas.

Em relação a “A imitação da rosa”, a aplicação do modelo de divisão textual em grandes segmentos torna questionável não o modelo analítico em si, mas o que, em sua confiança, escaparia à leitura. Traçar sua macro-estrutura não deve permitir que se perca de vista a feitura do conto em seus componentes mínimos, já que não é por outro caminho que o texto se faz render. São as ilações estabelecidas nos campos lexical e semântico, através da doação constante de novos significados a cada elemento presente (devido a uma certa distribuição sintática) que operam sua economia textual, cuja fatura não vem propriamente da contenção, mas do gasto, ou ainda, de um dispêndio discursivo, marcado pela repetição e impulsionado pela hesitação e pelo que podemos chamar de obsessividade verbal. Além disso, o processo equilíbrio/desequilíbrio já é constante antes mesmo do acontecimento marcante e transformador em que as rosas são vistas e doadas. Todo o discurso, como veremos, faz-se nesta zona tensionada do sim e do não, do pessoal e do impessoal. Portanto, apesar de tais modelos

cumprirem sua função estratégica — a segmentação de grandes sintagmas narrativos —, eles se mostram limitados em relação a textos que não sejam apenas medianamente plurais e principalmente a textos, como o “A imitação da rosa”, em que a história é quase um fio tênue, pois tudo o mais é linguagem. Sem contar que não atendem à intenção metodológica deste estudo, que visa menos às situações básicas que às relações de significantes tomadas em suas minúcias.

Acompanhemos os detalhes do conto, observando o trecho que inicia o primeiro parágrafo e que assinala, desde a abertura, uma certa divisão temporal que marca e constitui a realidade da personagem Laura:

“Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso?”.

Já aí se pode dizer que três são os tempos a partir dos quais se organizam os acontecimentos: o presente, que se constitui na expectativa de preparar-se dentro de uma determinada praxe social para a chegada do marido (o presente, enquanto planejamento de preparação, contém em si a ideia de um futuro previsível, baseado num tempo pretérito); o passado, que tanto se refere a um momento em que as coisas já ocorreram dessa

mesma forma (“...como antigamente”), como a um outro em que essas mesmas coisas deixaram de ocorrer (“Há quanto tempo não faziam isso?”). A partir desses dados, podemos estabelecer as seguintes nomeações: chamemos P¹ (Passado 1) ao tempo de obediência ao ritual doméstico; chamemos P² (Passado 2) ao tempo de ruptura desse processo e chamemos P (Presente) ao tempo de tensão entre o esforço de continuidade — manifesto na vontade de conter o que fora rompido para poder reinstalar-se de novo no padrão esperado de comportamento — e a “tentação” pelo estado de ruptura já antes vivenciado.

Dentro desse quadro de marcação temporal, o futuro do pretérito consiste efetivamente em um futuro do passado, pela relação de especularidade que mantém gramaticalmente com o tempo passado e, no caso, por só se tornar pensável com base na semelhança estabelecida com P¹. Falar de um possível futuro (“e então sairiam”), e antevê-lo, justifica-se pelo entendimento do que seria feito em função de sua consonância com o já feito; enfim, o conhecimento do futuro (do pretérito) baseia-se no conhecimento de um passado construído com base na repetição de atos habituais. Entretanto, entre a previsão presente e aquilo que a possibilita (P¹), apresenta-se um espaço interrompido (P²), um lugar branco, vazio e interditado, que se deixa ver, por menções fragmentárias, apenas de modo enigmático. Contra esse proibido vão por que passara e a que teme voltar (já que, entre P¹ e P, há P²), Laura se debate, apoiando-se

num consenso coletivo que tende a ter ruptura como doença e continuidade como saúde.

Como é pelo exame detido da linguagem que se torna possível percorrer a complexidade da urdidura do texto, consideramos a necessidade de se organizarem os tempos a partir de um quadro de referência. Em princípio, o primeiro esboço de tal quadro pretendia preencher-se da seguinte maneira:

P ¹	P ²	PRESENTE	FUTURO PREVISÍVEL
TEMPO DE OBEDIÊNCIA	TEMPO DE RUPTURA	TEMPO DE TENSÃO ENTRE AS SIGNIFICAÇÕES DE P ¹ E P ²	TEMPO DE PLANEJAMENTO PARA REPETIR P ¹

A leitura acurada do conto em sua indecidibilidade logo nos mostra que o jogo ficcional de “A imitação da rosa” não se deixa reter com docilidade no quadro por ele mesmo aparentemente proposto num primeiro contato. O esforço por ordenar a totalidade dos enunciados textuais segundo um espaço de identificação — ou seja, que cenas ou que registros se situam em relação a este ou àquele tempo? — ocorre até mesmo no ato de processamento imediato da leitura. Ler é efetivar, de modo mais ou menos consciente, distinções, reconhecendo semelhanças e diferenças. Baseando-nos nesses princípios de natureza mental do ato de leitura, procuramos construir lugares segundo os quais melhor se poderiam ver os modos de funcionamento do texto, menos *o quê* e mais *o como*. Feito isto, podemos notar a impropriedade do quadro em relação à própria construção textual, que, de

fato, dá-se toda dentro do Presente, deixando apenas pistas várias dos outros tempos, enquanto forças diferenciadas que atravessam a personagem.

Sendo assim, julgamos que possivelmente teríamos:

PRESENTE (TENSÃO ENTRE TEMPOS)		
P ¹	P ²	FUTURO PREVISÍVEL
TEMPO DE OBEDIÊNCIA	TEMPO DE RUPTURA	TEMPO DE PLANEJAMENTO PARA REPETIR P ¹

Embora, aparentemente, este último quadro não altere de todo o significado de cada espaço temporal do quadro anterior, ele chama a atenção para o fato de que cada seção (P¹, P², Futuro Previsível) só existe em estado de “rememoração”, ou ainda, de atuação no presente. E mesmo assim, ao se listarem os léxicos indicadores de cada tempo veremos que a posição correta dos elementos depende, por vezes, do recolhimento de traços referidos mais pela “ausência” que pela presença imediata. Por exemplo, ao se recolherem informações sobre P¹, claramente teremos apenas os enunciados a) sobre o tempo de Sacre Coeur (“arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão”); b) sobre a diferença de Carlota em relação a Laura e c) sobre a ideologia do marido em tê-la como algo que se recebe da mão de um pai e de um padre. Todas as demais informações sobre P¹ encontram-se subentendidas e só são verificáveis por sua ligação com o Futuro Previsível (duplo de P¹), indicado pela forma

verbal do futuro do pretérito, tais como: “a casa deveria estar arrumada”; “tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela”; “falaria com a Carlota sobre coisas de mulheres” etc.

Quanto aos componentes relativos ao tempo de ruptura (P²), vemos que eles deixam tomar a) na fugaz lembrança do espaço e do período de tratamento; b) na diferença de atenção que lhe dispensam o marido e Carlota; c) nas comparações oximóricas entre o que havia sido e o que não era mais (“Não mais aquele ponto vazio e acordado e horivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência”) e d) na indicação de diversas frases de natureza metafórica, assim tomadas em função de se fazerem no eixo da similaridade, apesar do termo explícito de comparação. A ruptura, de modo geral, chega com maior facilidade ao imaginário da personagem através do recurso da metáfora, possivelmente pela força desta em dizer, sem dizer; por sua força de relacionar indiretamente. No conto, a metaforização da ruptura faz-se tanto por traços associados a saídas e retornos, quanto por traços relativos à forma especial e luminosa da perfeição não doméstica, como nos seguintes enunciados:

- “Como um gato que passou a noite fora”;
- “E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte”;
- “como um barco tranquilo se empluma nas águas, se tornara super-humana”;
- “o gênio era a pior tentação”;

- “Não mais aquela perfeição, não mais aquela coisa que um dia se alastrara clara, como um câncer, a sua alma”.

Revelada, pois, a dificuldade de organização dos termos textuais num possível quadro, dá-se que o simples trabalho de recolher e nomear já pressupõe uma etapa do exame crítico, por certo fundamental. Estabelecer compartimentos no transcurso do texto é, de algum modo, violar a sua ordem, o seu apresentar-se como acontecimento, o que não significa aprisioná-lo a um sentido único e final.

Ao contrário, tal trabalho só é possível se percorremos as marcas textuais, cientes de que os aspectos apresentados não se deixam localizar em definitivo, mas, apenas por estratégia de leitura, permitem-se tocar, respeitada sua mobilidade e ativado seu jogo. Com este intento, foi construído o quadro que segue, no qual distribuem-se as relações estabelecidas entre cada tempo e seus registros textuais. Lembramos ainda que o quadro não se apresenta em conformidade com os exercícios de semântica estrutural, embora com eles mantenha uma ligação evidente, nem pretende sequer fingir uma cientificidade, quando outra coisa não é senão uma ficha-guia de catalogação, puro levantamento e localização de aspectos textuais, mas que tem lugar, quer pela utilidade para se prosseguir no sistema demonstrativo, quer pela história deste estudo, no destino didático que se pretendeu.

PRESENTE (TENSÃO ENTRE TEMPOS)		
p ¹	p ²	FUTURO PREVISÍVEL
TEMPO DE OBEDIÊNCIA	TEMPO DE RUPTURA	TEMPO DE TENSÃO ENTRE AS SIGNIFICAÇÕES DE P ¹ E P ²
A. QUANTO AO RITUAL		
• casa arrumada • esperar o marido • arrumar a penteadeira		• casa arrumada • esperar o marido • arrumar a penteadeira
B. QUANTO AO COMPORTAMENTO DE CARLOTA EM RELAÇÃO A LAURA		
• desatenção • vago desprezo • rudeza natural • bondade autoritária e prática	• carinho perplexo • curiosidade	• desatenção • vago desprezo • rudeza natural • bondade autoritária e prática
→		
C. QUANTO AO COMPORTAMENTO DO MARIDO EM RELAÇÃO A CARLOTA		
• esquecido de sua mulher • em paz • recostado com abandono	• cansado e perplexo • mudo de preocupação • tímido • hálito infeliz • sorriso fixo • esforçando-se em seu heroísmo para compreendê-la	• esquecido de sua mulher • em paz • recostado com abandono
D. QUANTO AO COMPORTAMENTO DE LAURA EM RELAÇÃO A CARLOTA		
• submissa • falar sobre coisas de mulheres		• submissa • falar sobre coisas de mulheres
E. QUANTO AO COMPORTAMENTO DE LAURA EM RELAÇÃO AO MARIDO		
• atender o marido • de braço dado	• piedade pungente	• atender o marido • de braço dado
F. QUANTO À CARACTERIZAÇÃO DE LAURA EM RELAÇÃO A ELA MESMA		
• no vestido marrom • insignificância com reconhecimento • graça doméstica • olhos marrons • cabelos marrons • pele morena e suave • ar modesto de mulher • gosto minucioso pelo método • cansaço • humana e perecível • atender o marido	• falta alerta de fadiga • terrível independência • facilidade monstruosa e simples de não dormir • super-humana • perfeição acordada • tranquila em seu isolamento brilhante • como um barco tranquilo	• no vestido marrom • insignificância com reconhecimento • graça doméstica • olhos marrons • cabelos marrons • pele morena e suave • ar modesto de mulher • gosto minucioso pelo método • cansaço • humana e perecível • atender o marido

Pelo acompanhamento do quadro, mesmo sem esgotá-lo em suas possibilidades de distribuição analítica, torna-se possível inferir um certo número de aspectos que não apenas afirmam sua validade como também permitem obter, através da redução do excesso quantitativo, um grupo bastante conciso de relações imprescindíveis à atividade de leitura.

Examinando por partes, vemos que a questão da temporalidade no texto não se verifica pela forma tradicional pautada nas habituais marcações sequenciais e cronológicas, empregadas para guiar o leitor no reconhecimento das situações tidas antecedentes, atuais e consequentes. Por outro lado, essa temporalidade também não se realiza segundo os recursos mais modernos de cortes temporais, em que o autor trabalha com o jogo móvel de peças, cabendo ao leitor remontar os variados tempos que se alternam, se justapõem ou se sobrepõem. Em “A imitação da rosa”, o processo de construção é predominantemente elaborado no presente, não ocorrendo nem mesmo o que se costuma chamar *flash-back* (uma parada na sequência temporal para que um acontecimento passado apareça para esclarecer o fluxo da história). Ao contrário do interesse clássico de contar, segundo o qual, apoiando-se no desenrolar dos acontecimentos, o narrador passa a exercer o papel de tutor a orientar o movimento da leitura no tempo, aqui, o desenrolar narrativo faz-se pelo recurso a uma certa “imobilidade”. De “evolutivo”, apenas

Laura aguardando o marido na maior parte do tempo e a chegada deste — duas setorizações básicas da situação narrada. Do aguardar à chegada, tudo se retarda numa promessa de fazer interdita: o que Laura projeta como aquilo que deverá fazer antes da chegada do marido não se concretiza. O contínuo movimento de avanço e regresso no tempo só se dá a perceber pelos registros textuais expressos no interior dessas setorizações. A dinâmica do texto não é feita pelo prosseguimento do que conta e sim pelo discurso que vai e volta, que se repete e que produz aproximações semânticas. Por isso mesmo, quando a personagem recorda do espaço em que esteve sob tratamento não se interrompe a narrativa presente, pois o que se traz à superfície são unidades discursivas em que, através da memória alguns traços gerais caracterizam e inventam o ambiente: a luz, as frutas, a insulina, as enfermeiras, a expressão abatida do marido e só. As frases não criam tal espaço enquanto um outro lugar; tudo se passa na sala da casa de Laura, em sua recordação ou, mais exatamente, em sua linguagem por fragmentos de imagem.

Pois, então, vejamos. O ritual existente em P¹ é rompido em P² e o *agora* se afigura como fase de “recuperação tanto de Laura, como de P¹ (enquanto recuperação da força da domesticidade). Nesse espaço entre a “doença” e a “cura”, para reingressar nos valores sociais, Laura atribui a cada situação um traço de valor.

Assim,

- a) os registros que designam ruptura (P²) são tratados com rejeição, desconfiança e temor, e nomeados de forma a fixar de alguma maneira um sinal de negatividade. Tal sinal se apresenta:
- explicitamente: “Oh, fora apenas uma *fraqueza*” (grifo nosso);
 - pela tensão negativo/positivo expressa pelos sintagmas oximóricos: “horridamente maravilhoso”; “terrível independência”;
 - pelo recalçamento do que se pode chamar “mal” em oposição a “bem” (aspeado no texto): “Mas agora que ela estava de novo ‘bem’”;
 - pelo confronto de termos que têm sua significação tradicional alterada: “quem imitasse *Cristo* estaria *perdido* — *perdido* na luz, mas perigosamente *perdido*”; “o gênio era a *pior tentação*.”; “Não mais aquela *perfeição*, não mais *aquela coisa* que um dia se alastrara clara como um *câncer*, a sua alma” (grifos nossos);
- b) os registros que designam o tempo de obediência (vistos tanto nos traços P¹ quanto nos traços do Presente e do Futuro Previsível, entendidos estes dois últimos como retorno àquele) são tratados afirmativamente: “Mas agora que ela estava de novo ‘*bem*’”; “Oh, como era *bom*

estar de volta, realmente de volta”; “Mas como ia dizendo, graças a Deus voltara” (grifos nossos).

Podemos, agora, rever o quadro anterior já sob suas marcas de valor e chegar a outras observações suplementares.

PRESENTE (TENSÃO ENTRE TEMPOS)	
P ¹ (TEMPO DE OBEDIÊNCIA)	P ² (TEMPO DE RUPTURA)

Observamos que o texto se anuncia com a personagem Laura em tempo Presente, cuja tensão se dá por duas forças de sinais contrários (+, –). Como já fora colocado anteriormente, o Presente nem se sustenta como P¹ (+) nem como P² (–), o que se liga diretamente à situação hesitante e conflituosa da personagem e à situação do ponto de vista da narrativa. Se o que fica à vista é o aparente interesse de Laura de programar-se à espera de Armando — desejosa de se reincorporar aos quadros destinados ao papel de esposa — todo o esforço mental e verbal desenvolve-se no sentido de reabilitar os valores constituintes de P¹. Recuperar um tempo conhecido corresponderia a recuperar a si mesma da “doença” que a impede de viver a “saúde” social. Mas o texto prepara uma surpresa, previsível se acompanharmos seus índices de ambiguidade — modo pelo qual podemos dar a virada que o próprio texto, desde o começo, anuncia.

Situando-nos na cena cujo espaço ainda é o quarto, Laura, diante do único dado referencial, a penteadeira, se “vê”. O objeto único, a penteadeira, importa não por si mas pelo que do sujeito revela. A autodescrição é suficientemente marcante em relação à personagem, que se identifica novamente como tipo: rosto com graça doméstica, cabelos presos com grampos, orelhas grandes e pálidas, olhos e cabelos marrons, pele morena e suave, ar modesto de mulher. Já aí ela percebe a presença de uma falta (ausência) e se indaga: “Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?”.

Destacam-se a importância e o papel dos olhos (do *olhar* e notadamente do *ver*) como lugar de descobertas, além de reafirmar-se a incidência da divisão da personagem, tomada agora pela caracterização em dois planos: o da presença ligada à exterioridade do rosto (e dos móveis) versus a ausência escondida e significativa no fundo dos olhos. Pontos que nos interessarão no confronto com a cena que tem as rosas como eixo central.

Como revelar e conviver com a ausência é proibido e difícil, a personagem, através de uma técnica de contraponto de reflexões, coloca imediatamente a necessidade de ser metódica, mostrando o trabalho caseiro como impedimento de se pensar. Reflexão e cumprimento ritualístico excluem-se, portanto.

Reverendo-se ainda o quadro, tem-se marcada uma outra oposição, a de atitudes entre Carlota e Laura. Nessa oposição rememorada, surge o primeiro indício de um novo elemento, o de ordem cromática: *luz*, em oposição a *marrom*, insistentemente empregado na caracterização da personagem Laura (ver o quadro, coluna de P¹).

Seguindo os indicadores cromáticos de natureza opositiva que percorrem o texto, podemos tecer um fio em que *marrom* refere-se aos traços de Laura em P¹, e um outro em que *luz* (e todo o seu campo semântico) permite identificar P². Amplia-se, assim, o eixo das relações até então traçadas, formando-se a seguinte cadeia:

- P¹: Laura : marrom : positivo : continuidade > “saúde”
(doméstica)
- P²: Laura : luz : negativo : ruptura > “doença”
(independente)

Examinemos alguns outros dados. O fato de Laura ter-se assustado por não haver tomado o copo de leite que lhe recomendara o médico a faz encaminhar-se para a cozinha, a fim de corrigir a culpa do esquecimento de uma obrigação, já que, conforme é dito, tudo se passa “como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados”. Logo atribui-se ao cumprimento ritualizado das normas o valor de indenização

e penitência. Memória e esquecimento são, por sua vez, também valorados socialmente de modo opositivo — claro, dependendo do que se lembra e do que se esquece.

Em relação a este tipo de esquecimento — o esquecer o instrumento de “cura” —, a figura do médico é trazida como um dos componentes do quadro social que lhe pede a contradição de cumprir o ritual (ato de cultura) de forma natural:

“O embaraçante é que o médico parecia contradizer-se quando, ao mesmo tempo que recomendava uma ordem precisa que ela queria seguir com o zelo de uma *convertida*, dissera também: ‘Abandone-se, tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir — esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará com *naturalidade*’” (grifos nossos).

A obediência ao conselho do médico é seguida “sem discutir”, de “olhos fechados” e “com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade”.

Como se pode facilmente depreender, ao cumprimento do prescrito cola-se a imagem religiosa estabelecida através da sequência: *convertida*, *penitência*, *indenização*, *olhos fechados*, (sem) *incredulidade*. A obediência e o fazer ritualísticos são, pois, revelados em relação ao léxico religioso, verificável pelo encadeamento: pecado, punição, indenização, conversão. Desloca-se no texto

o espaço em que se cumpre o ritual sacro (agora, a casa), remetendo a um outro, o dos valores culturais. Em contrapartida, supostamente dentro da mesma faixa semântica, apresenta-se a figura de Cristo. Imitar Cristo, no entanto, corresponde a estar “perdido na luz”, e o próprio Cristo à “pior tentação”. O seu medo de imitar Cristo explica-se pelos traços (negativo e luminosidade) que deslocam o signo Cristo para um campo de significação coincidente com o espaço de ruptura. Imitá-lo significaria ser independente e, conseqüentemente, perdida, doente, culpada ou criminosa. Estar perdida, mas na luz, ou o contrário.

Já no que se refere à Igreja, enquanto instituição, o padre passa a ter papel correlato ao do marido, ao do pai e ao do médico — elementos masculinos indicadores de que se deve obedecer. Daí, esse representante (o padre) de um dos poderes sociais ser mencionado como o que “permitia aos seres apenas a alegria humilde e *não a imitação de Cristo*” (grifos nossos).

Destaque-se como o masculino é rubricado por papéis sociais específicos (marido, pai, padre e médico) e de que modo o feminino se situa dentro dessa esfera de poderes, o que, de certa forma, auxilia a compreensão da proposta crítica do conto, onde o dado de cumprimento do dever burguês feminino se atualiza na relação que se estabelece com o cerco masculino. Não é por outra razão que a “paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía

nos jornais”, restando à mulher conversar com outra mulher “sobre coisas de mulheres”. A paz resulta, então, da aceitação por ambos — masculino e feminino — de seu papel num quadro social previamente dado.

Acompanhando-se o que até aqui veio sendo desenvolvido, boa parte das relações traçadas no texto foram verificadas, apontando-se como elas se processam e o que denunciam em seus modos de seleção e de organização. No entanto, outros feixes relacionais restam, claro que enlaçados ao conjunto dos elementos que dão ao texto o estatuto de sistema. Tomar o texto como sistema consiste em considerar que, nele, seus diversos componentes se encontram em estado de correlação. Daí formar-se como tecido, cujos fios estão em permanente cruzamento.

Que indefinido trabalho este de desmontar, para trazer, sob a linguagem da leitura, a escritura literária sob uma nova ordem? Sem responder e sem nos darmos por satisfeitos, continuemos a perseguir outros elementos que participam da construção do conto.

Revisemos: se atentarmos para o quadro de que nos utilizamos (lembramos que ele é parcial e registro de um exercício mais longo relativo à fase de anotação de leitura), lá se encontram elementos indicadores de certos aspectos de seções temporais, que bem auxiliam situar a personagem em sua diferença. Porém

o quadro restringe-se apenas a uma determinada facção textual, não levando em conta, pelo menos explicitamente, o momento em que se intensifica o conflito e que permite a transformação de Laura: o do encontro com as rosas.

Apesar de nos termos detido na fase textual que antecede o aparecimento deste signo — as rosas —, o trabalho de exame restante já se encontra praticamente aberto pelo até então colocado. Mas, antes de entrarmos na relação Laura e rosas, tão estreitada ao título do conto, observemos alguns pontos que, pelos seus próprios índices de ambiguidade, põem em questão tanto os valores atribuídos por Laura, como as passagens do próprio método com que temos operado.

Embora Laura se esforce por sistematizar seu modo de viver, a todo instante volta à cena presente uma outra marca, sobra proibida de P^2 , que possibilita reler as aspas, contidas no texto, que rasuram o termo “positivo” (“bem”) utilizado para caracterizar o ritual: “Mas agora que ela estava de novo ‘bem’”. De princípio, poderíamos supor serem as aspas desnecessárias, pois apenas reduplicariam a hesitação, já flagrante na incerta certeza sobre aquilo a que nomeia “bem”, ou seja, sobre seu estado de domesticidade, rasurado de algum modo pelo negativo implícito em P^1 , apesar de este se encontrar marcado predominantemente pelo valor positivo. Assim, por mais rigoroso que o quadro se pretendesse, é pelo acompanhamento

do jogo do texto que se constata a reversão dos valores — a presença das aspas em “bem” acusa todo sistema do aspeamento recalcado na “positividade” de P¹. A obediência, o bem, a boa consciência é que se colocam em balanço. A rasura provocada pelas aspas aponta não só para esse mesmo lugar, dúvida sobre o ritual doméstico, mas também para o próprio processo de interdição quanto à impossibilidade de *viver* a ruptura e de *falar* dela. O *estar mal* revela-se no esforço obsessivo por nomear e por querer convencer a si mesma de que o estado atual corresponde a um estar bem. O mal e o bem apresentam-se como forças conflitantes e, portanto, não opostas, mas apenas deslocadas e invertidas. O recalque produz esta reversão ao seu contrário. Como o modo de se estar não pode ser falado fora da ambiguidade, porque se afiguraria perigoso, jamais sobe nítido à cena do texto. Ora, se do ponto de vista social estar “bem” corresponde a cumprir normas, estar “mal” corresponde a romper com elas. A ficção, em suas artimanhas, inverte o jogo. Pela linguagem, o texto de Clarice penetra, abalando, nas relações ideológicas.

Passando à cena — agora na sala — onde as rosas são vistas, não é demais frisar que justo neste cômodo ela procurava cumprir a designação médica, forçando sua obediência. Isso importa porque a sala, além de ser o espaço escolhido para que se processe a maior parte do fluxo narrativo, é onde mais fortemente se deixam ver os objetos do cenário. Objetos esses

que claramente representam, em conformidade com a visão de Laura, dois interessantes polos. Por um lado, a limpeza e a arrumação (formando um certo tipo de perfeição) e, por outro, a presença da referida sobra a sugerir o cômico de que tal perfeição se compõe:

“a sala parecia renovada e repousada com suas *poltronas escovadas* e as *cortinas* que haviam encolhido, na última lavagem, como calças curtas demais e a pessoa *olhando cômica para as próprias pernas*” (grifos nossos).

Por sua vez, as rosas também são assinaladas pelo significante “perfeição”. A todo tempo, o termo perfeição aparece, sem ser colocado com exclusividade como pertencente apenas a um dos dois polos (domesticidade/ruptura). Como uma espécie de termo indecível, passa a consistir em elemento referencial das duas relações tidas por oponentes. Assim é que, antes mesmo do aparecimento das rosas, o significante perfeição configura tanto a *domesticidade*: “Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo *perfeita por ser impessoal*” (grifos nossos), quanto a ruptura: “mesmo dentro de sua *perfeição acordada*, a piedade e o amor, ela *super-humana* e *tranquila* no seu *isolamento brilhante*” (grifos nossos).

Quando, ao tomar o leite, se desculpa: “‘Não tem importância que eu engorde’, pensou, o principal nunca fora a beleza”, vê-se, então, que a beleza entra no campo daquilo que deve

ser rejeitado, por se relacionar a uma ordem de perfeição não doméstica. A perfeição doméstica, ao contrário, é acolhida exatamente por ser impessoal, ou ainda, por estar nela ausente a força da pessoa e associada à ideia de “casa alheia”, “recuperada”, “arrumada e fria”. A perfeição temida refere-se à perfeição “de que ela retornara”, “a perfeição do planeta Marte”, cujos traços amarram-se ao de ausência de cansaço, ao de isolamento “brilhante”, ao de ser “super-humana”, conforme em P². Temos, portanto, duas naturezas de perfeição: a estatuída terrenamente e a situada fora desse quadro, a perfeição de Marte. Não será mesmo por essa razão que as rosas tanto a inquietavam?

“E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh! não, por que risco? apenas incomodava, era uma advertência, oh! não, por que advertência?”

Para responder afirmativamente, basta tão só caracterizarmos este novo signo representante de perfeição (as rosas), percorrendo seus traços pertinentes, tais como:

- *luminosidade*: “Mas à luz desta sala as rosas estavam em toda a sua completa e tranquila beleza”;
- *perfeição*: “Eram algumas rosas perfeitas”;
- *calor*: “sentia-se o rubor circular dentro delas”.

Assim, pode-se constatar com maior firmeza que as rosas se encadeiam a outros signos portadores de mesma relação semântica: Cristo e Marte. As rosas, este novo elemento do eixo marcado pela tensão entre positivo e negativo, exercem um contínuo e gradativo processo de sedução, que se consuma pelas etapas que vão do *olhar* ao *ver*:

“*Olhou-o*” (o vaso de flores);

“*Olhou-as* (as rosas) com atenção”;

“*Olhou-as* à distância” (para admirar o buquê que fizera);

“E quando *olhou-as*, viu as rosas” (grifos nossos).

Absorvidas como risco, perigo ou advertência, as rosas atualizam o sentimento de rejeição que traz em si o seu duplo, o de tentação — o que atrai e intimida —, contendo, assim, os extremos em que se debate a personagem. Daí a hesitação (e o desejo) entre dar e não dar as rosas.

Ora, se, como pudemos verificar, as rosas lhe propõem o rompimento, dá-las deveria significar a manutenção de seu estado de domesticidade, pois livrando-se do perigo voltaria a ser marrom, a cuidar das roupas de Armando, a preparar-se para jantar com a amiga. Contudo não é o que se verifica, dado que, havendo decidido mandá-las pela empregada para Carlota, opera-se a absoluta transformação: a personagem Laura deixa de ser marrom e de executar qualquer coisa do que planejava,

e se torna luminosa. Passa a ser caracterizada pelos mesmos elementos até então dirigidos às rosas, processando o que o título (que já é uma direção de leitura do conto) destacava: a imitação da rosa (“procurou um instante imitar por dentro de si as rosas”). Os termos “desabrochada” e “serena” deslocam-se agora para a própria personagem, Laura, luz.

A passagem da transformação não se dá a compreender inteiramente, se não pinçarmos um outro elemento, que antes já prenunciávamos: a *ausência*. Assim como P² é o espaço *branco e vazio*; assim como, ao ver-se no espelho, Laura constata, sob o tipo que representa, uma falta; assim também as rosas, retiradas, dilatam esta *falta* (“Mas o ponto ofendido no fundo dos olhos estava maior e pensativo”) e, mais que isso, pelo afastamento, deixam a ausência e a consciência dela (as rosas “havam deixado um lugar claro dentro dela”). E é a ausência mesmo das rosas que lhe permite entender a artificialidade e o sentido do logro, que a todo tempo o texto se propunha corroer:

“Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela”.

Por confronto, os traços que compõem a nova Laura — não mais a mulher “chatinha, boa e diligente”, que o marido esperava encontrar — podem ser lidos tomando-se os que a caracterizavam

no tempo de ruptura (P²), conforme assinala o quadro. Nesse trabalho de leitura das redes constituintes do texto, não se deve atentar tão-só para as semelhanças, mas também para as diferenças, principalmente na inversão de sinais e valores que os atos de fingir do texto realizam. Assim, as próprias disposições e valores do quadro feito deverão ser vistos menos em sua aparente fixidez, mas, ao contrário, em sua efetiva pulsação.

Ainda pelo confronto da nova situação com a que antes se quis chamar doença (P²) — já que é na linguagem com que se designa um objeto que a ideologia do sujeito se revela —, pode-se situar a relação estabelecida entre masculino e feminino, levando-se em conta o sistema diferenciador de atitude do marido, em função dos estados luminosos de Laura.

Assim: se, em P¹, Armando fica “esquecido da própria mulher”, uma vez que esta se encontra cumprindo o que ele espera, em P², torna-se um “marido cansado e perplexo” e “infeliz” diante da mulher “super-humana”, invertendo-se desse modo a relação entre masculino e feminino:

P ² (TEMPO DE RUPTURA)	
MASCULINO	FEMININO
• cansado e perplexo • tímido	• super-humana • tranquila em seu isolamento brilhante

Donde (em P²), tem-se:

Masculino/Fraqueza; Feminino/Força

A referência à inversão, efetuada entre masculino e feminino em P², presta-se para que se verifique pelo confronto, o momento em que Armando chega a casa e já encontra a mulher transformada. As reações de Armando, diante dessa nova mulher, percorrem diversos níveis:

- *do susto*: “ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito paralisado”;
- *do disfarce e da dúvida*: “ele enviesou um rosto sorridente, desconfiado”;
- *do horror (pela certeza da transformação)*: “Pois inesperadamente ele percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa”;
- *da indignação e rivalidade*: “como quem fosse terminar enfim por dar uma gargalhada ao constatar o absurdo, ele no entanto teimava em manter o rosto enviesado de onde a olhava em guarda, quase seu inimigo”;
- *da recriminação*: “desviou os olhos com vergonha pelo des- pudor de sua mulher”;
- *da fraqueza estranheza e respeito*: “ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso” (grifos nossos).

Em atitude oposta à do masculino, situa-se Laura, passando gradativamente do “esforço” (não realizado) “para que de novo ele soubesse que nunca mais haveria o perigo de ele chegar tarde demais”; da exposição “calma e suave” de que algo (P²) voltara (“Voltou, Armando. Voltou.”); da nova atitude (“sentada com mãos cruzadas no colo, com a serenidade do vagalume que tem luz”); da explicação de que fora por causa das rosas, desprendendo-se do último vínculo de dependência (“o último pedido de perdão que já vinha misturado à altivez de uma solidão já quase perfeita”); até tornar-se “luminosa e inalcançável” (“ela fizera o possível” para não acontecer) e “de novo alerta e tranquila como um trem. Que já partira”.

Escolhidos os elementos caracterizadores (que poderiam ser apresentados tanto sob a forma de ficha, como antes fizéramos, como pela setorização de tópicos com que retraçamos o abatimento gradual de Armando, ou pela junção sintagmatizadora, como se quis para reapresentar a nova Laura), resta-nos apenas recomprovar o sistema de inversões que ora se verifica pela “simetria” com P² (as aspas implicam o caráter não completo, já que se têm novos dados).

Em relação ao tempo posterior às rosas, tome-se:

Luminosidade e Força ; Escuridão e Fraqueza

Feminino → Masculino

A inversão não é gratuita, e o que se coloca como força nega seu sentido de dominação do outro, significando superação de si mesmo. A proposta de libertação de modo próprio aí se efetua pelo estabelecimento da diferença. Caberia ver a razão de, no texto, descobrir a si mesmo implicar saída ou partida, expressas pelas imagens da mulher que “como um barco tranquilo se empluma nas águas”, e do trem que já partira. Conhecer é romper? Abandonemos o texto.

Gostaríamos de afirmar que em nada quaisquer dos pontos que se foram desenvolvendo correspondem a um achado, a uma descoberta de algo encontrado no fundo de “A imitação da rosa”. A noção de interpretação que orienta esta leitura supõe que os elementos todos se encontram em sua superfície textual. Menos que desejar ir direto ao aquém ou ao além do texto, a leitura, assim tomada, pressupõe o passo a passo, a disseminação significativa, o toque da concretude do corpo do texto, sua degustação, enfim. Se resta um sentimento de perda nesse empreendimento, cremos que ele se justifica pela expectativa de que se deve chegar sempre a uma conclusão nobre, retórica e enfeixadora. No entanto, esta leitura (que se compõe da primeira à última frase) desliza constantemente sobre cadeias textuais; deixando apenas entrever argúcias do texto em relação à ordenação dos valores, ou seja, a sua nietzs-chiana genealogia que descose a moral mais que familiar. Importa à interpretação não apenas o que no texto se critica

— o alvo para que se mira — mas, principalmente, como isso se dá, verificável mesmo a partir do exame de sua feitura e do exame da própria arma que o possa atingir. Nisso, vai um duplo empenho: construir a linguagem relativa ao modo de ler, de forma a se capacitar para, recolhendo peças dessa outra arma que é o literário, recompô-la sob outro regime. Assim, pelo exame de ambas, mesmo quando de lados rivais, pode-se melhor agir sobre a realidade, pois toda ação comporta em si um modo de interpretar.

III — LEITURA DO CONTO

“O CRIME DO PROFESSOR DE MATEMÁTICA”

Sendo “O crime do professor de matemática” nosso objeto de leitura, suponhamos estar diante de um texto bem lido, no sentido de o termos visto com cuidado diversas vezes. Pouca dificuldade haveria, acreditamos, em acompanhá-lo na ordem em que originariamente se apresenta. Entretanto, podemos constatar, sabidos os acontecimentos expostos, que a sequencição dos dados organizadores dos fatos narrados não é igual à dos fatos “ocorridos”. Isso, se julgamos existir uma ordem de ocorrência e uma de narração, sem esquecermos de que aquela só se dá a ver sob o regime desta última. Porém, no ato de leitura, sabemos, os fatos (agora sem atributos) reorganizam-se numa ordem própria, diferente da proposta pelas pistas e informações do texto.

A primeira pergunta a se pôr refere-se às noções de fatos, de ordem, de ocorrência e de narração. Todas relativas à produção textual. A segunda, intrincada à primeira e de caráter metodológico, implica sabermos se a leitura crítica de um texto deve respeitar a ordem que lhe é oferecida, ou se, caso negativa a resposta, obedecer a essa imposição constitui um erro. Que diferenças fundamentais se dão entre uma e outra ordem, a

do texto examinado e a do examinante? Ora, desvios inevitáveis existem na passagem da produção à recepção, pois por diferentes linguagens se expressam uma e outra. Unamos as questões: quais os recursos e com que finalidade (consciente ou não) a escrita do texto literário decide a posição dos fatos, e como perseguir, desrespeitando sua ordem, as marcas que informam sobre a situação narrada?

O propósito desta leitura não é propriamente responder a estas questões, dado que nos remeteria a um percurso teórico, apesar de importante, deslocado. Evidenciá-las, no entanto, poder-nos-á permitir, quem sabe, transformá-las em outras indagações, através da prática-teórica que aqui se encontra em elaboração. Se olharmos para apenas um dos lados, o da produção textual, e dissermos a nós mesmos só isso nos importa, estaríamos partindo de uma falsa e equivocada concepção de texto como um sendo-em-si. Não discutir explicitamente o papel da recepção, de modo algum significa desprezá-lo, pois, necessariamente, ele se encontra incorporado ao próprio processo da prática de leitura, em sua tarefa de construção das significações. Olhando a produção, falando dela, deixamos à vista um lugar de leitura: o sinal do leitor. Afirmar “quero pôr sob controle apenas os procedimentos deste conto”, além de não bastar, não torna a leitura tão mais simples quanto se pode crer. A afirmação faz-nos deparar com o irrefutável fato de que o objeto literário, por mais que aparente entregar-se “inteiro”, é, em si mesmo, vários. E já nos

comporta, a nós leitores, como linhas de seu horizonte criador. No mínimo, nele se encontram as estratégias de construção, os cruzamentos de textos que formam a sua cultura, os fatos e seus significados e as possibilidades de olhares que o interpretam. Reunidos, formam “uma só” coisa, a que temos à nossa frente: o texto propriamente dito.

Como falar dos diversos elementos de um texto se acreditarmos ser ele uma “unidade”. Sendo único e plural, o embaraço da leitura é querer desmembrar o que se supõe unido, mantendo, contudo, o jogo dos elementos, das falas e das relações. Todo texto, todo sujeito (a obra, a pessoa, ou a história) é isso, único e fragmentável, construído por um sistema múltiplo de interferências e dialogismos, modo como aqui se entende a pluralidade textual. Assim, a dúvida, a dificuldade e a dor de quem pretende realizar o exercício da interpretação estão em conseguir uma forma capaz de representar, sob outras regras, o dialético texto-sujeito, por momento seu objeto, sem nem deixar escapar a multiplicidade, nem envolver-se com ela a ponto da perdição. Esse é um sonho de totalidade?

Porém, vejamos. A dificuldade em analisar um texto implica, num “primeiro” momento, reconhecer os campos que formam sua unidade; depois de reconhecidos, remontá-los através de suas relações lógicas. Pode-se dizer que a dificuldade se torna efetivamente mais intensa, quando ao leitor não basta

estabelecer o esquema onde se registram os fatos, os recursos ou mesmo o quadro de relações. A dureza estaria em ultrapassar o reconhecimento e a remontagem que as duas fases envolvem e criar para seus “achados” um corpo próprio, que carece ser transformado em inferência e escrita. E essa escrita “última” já não é mais leitura do texto com que se trabalhava, mas leitura do texto já trabalhado, ou seja, do texto reorganizado em novo conjunto. Isso, se ela, a escrita crítica, for pensada como uma outra produção, tendo, pois, suas próprias regras, sem se pretender estanque ou estanquizadora, mas, pelo contrário, capaz de instaurar, em sua linguagem, um novo ritmo e um novo movimento para as significações tratadas.

Como exercício, procuraremos manter-nos entre o recolhimento e a avaliação do que for destacado (leitura já da segunda construção), realizando, sobre “O crime do professor de matemática”, um trabalho de observação e de dedução. Avisamos ainda que todo corte, inevitável à leitura, não acusa um desejo de amputar, mas de recriar, a partir das peças escolhidas.

Começo por “recontar” a história, não na ordem em que se apresenta no texto, mas em conformidade com a sequência dos fatos ocorridos: relata-se, aí, a história de uma personagem (da qual não se revela o nome, mas a função: professor de Matemática) que, tendo abandonado um cão a quem dera o nome José e com o qual travava relação insustentável, resolve partir com a família

para outra cidade, onde, encontrando um cão morto, procura enterrá-lo em lugar específico, em tributo ao cão abandonado. Após o solitário ritual de preparação do enterro e o enterro propriamente dito, o professor de Matemática relembra o cão que abandonara e o tipo de relação que mantinham. Revendo o ato, desfaz o enterro e volta ao seio da família.

Colocado o árido e frágil resumo acima ante o texto original, só se pode ter de imediato a sensação de inutilidade e perda. O resumo nem ganha em recursos, nem revela a significação de que cada uma dessas ações se investe. Entretanto, permite detectar algumas situações fundamentais:

- 1^a a relação insustentável entre o homem e o cão (José);
- 2^a o abandono do cão (José);
- 3^a o enterro do cão morto (envolvendo o ritual de preparação);
- 4^a o desenterro do cão morto;
- 5^a o reingresso no seio da família.

Observemos. Tomando-se os fatos enquanto dados pela ordem de ocorrência e não enquanto por sua disposição textual, torna-se mais fácil perceber a existência de uma relação de causalidade — em ordem direta — da primeira situação para a segunda e desta para a terceira. Do mesmo modo, formando novo ciclo, repete-se a mesma relação causal da quarta para a quinta. No entanto, essa série de situações é

falseada pela própria disposição textual, isto porque a primeira e a segunda situações não se apresentam como ação acontecendo, e sim como revisão (recordação e reflexão) do ocorrido. Daí, estas duas aparecerem interpostas à terceira e à quarta; o que, pela lógica do texto, se justifica como única posição possível, devido a sua função de encaixe explicativo, primordial tanto para o desenvolvimento quanto para o entendimento das outras situações. Por seu caráter de revisão, a primeira e a segunda situações só se permitem emergir após o enterro (3ª situação), na medida em que a revisão do feito — adiantamos — facilita a revisão de si.

O resumo permite-nos, de modo simplificado, ordenar os fatos e verificar o seu processo de encadeamento. Como, entretanto, estamos trabalhando com uma diferença estratégica entre o ocorrido e o narrado, por obedecerem a etapas distintas de ordenação, cabe reanotar agora como se processa a disposição dos fatos narrados, em confronto com o que fora exposto:

- 1º enterro do cão morto (envolvendo o ritual de preparação);
- 2º revisão da relação insustentável entre o homem e o cão (José);
- 3º revisão do abandono do cão (José);
- 4º desenterro do cão morto;
- 5º reingresso no seio da família.

Organizadas as situações indicadas na ordem oferecida pelo texto, podemos reatá-las em três sequências, sem necessariamente nomeá-las:

1ª sequência — 1ª situação;

2ª sequência — 2ª e 3ª situações;

3ª sequência — 4ª e 5ª situações.

Tendo-se chegado à distribuição das sequências básicas, a partir da observação do seu desenrolar dos fatos, e detectada a posição que ocupam os componentes situacionais do fato ocorrido e os do fato narrado (a diferenciação operada entre um e outro pela apresentação — seleção e combinação — textual tem função específica no desempenho e na significação da narrativa), cabe examinarmos as relações processadas em cada uma dessas sequências.

Primeira sequência textual

(enterro do cão e ritual do preparar-se para)

Desde o parágrafo inicial, organiza-se um conjunto de traços que percorrem, à exceção da sequência central, todo o texto. Começemos por examiná-los, destacando antes o referido trecho de abertura:

“Quando o homem atingiu a colina mais alta, os sinos tocavam na cidade embaixo. Viam-se apenas os tetos irregulares das casas. Perto dele estava a única árvore da chapada. O homem estava de pé com um saco pesado na mão”.

Do ponto de vista espacial, é flagrante a oposição *alto* × *baixo*, indicadora do *afastamento* entre homem e cidade. Se fizermos um pequeno levantamento dos termos com que cada um dos eixos é designado, levando-se em conta o momento em que a personagem sonda se está “bem só” (1º, 2º, 3º parágrafos e 1º período do 4º), teremos:

- *no alto* — o *homem* e o que porta: *paletó, óculos, saco pesado*; a *colina* e seu elemento básico: *única árvore*;
- *no baixo* — a *cidade* e seus componentes: *crianças, tetos irregulares das casas, católicos, igreja, sinos, rio* (que de cima parecia imóvel; estava parado).

A seleção efetuada possibilita-nos identificar duas outras relações, nela mesma contidas. A primeira, de diferença; a segunda, de semelhança:

- a) os termos indicadores do alto apresentam-se, em sua maioria, na forma singular e caracterizam-se pela escassez, enquanto os do baixo revelam a predominância da

- forma plural. Dessa maneira, a diferença de base espacial reafirma-se pela diferença quantitativa, reescrita aqui de outro modo: *alto : isolamento :: baixo : aglomeração*;
- b) os elementos formadores do eixo *alto*, bem como os do *baixo*, são referidos tanto pela ordem *natural* (árvore/rio), quanto pela ordem *cultural* (homem/católicos), estabelecendo-se, assim, entre eles, uma zona de interseção: *alto : cultural/natural :: baixo : cultural/natural*.

Ampliada a série relacional, podemos catalogá-la a partir dos espaços propriamente ditos, conforme resume o quadro que segue:

SÉRIE DE RELAÇÕES	
COLINA	CIDADE
• alto • isolamento • cultura/natureza	• baixo • aglomeração • cultura/natureza

Vistos os elementos em distância com o texto, escapa uma outra informação indispensável: embora *cultura* e *natureza* integrem os dois espaços, a natureza não exerce função idêntica aqui e lá. No alto, a natureza tem papel básico no cumprimento do ritual; no baixo, é puro elemento da paisagem, daí a própria “imobilidade” do rio. Ora, se assim for, o ponto forte da convergência se atualiza no cultural. O afastamento indicado pelos espaços não é absoluto, uma vez que há acentuada correspondência entre eles segundo o eixo cultura,

reconfirmada por atos e intenções. Ambos os componentes (o humano dos dois espaços) participam de um ritual, buscando adquirir o mesmo: “o consolo da punição”. Um (o do alto), de modo metafórico e solitário; o outro, de modo “explícito” e coletivo. Paralelas às ações dos católicos embaixo (“Os católicos entravam devagar e miúdos na igreja”; “os sinos alegres tocaram novamente chamando os fiéis para o consolo da punição”), dão-se as ações do professor de Matemática na execução do ritual de enterro e purgação. A diferença entre elas, entretanto, não está apenas no tipo de ritual, mas também no de função: o professor exerce, ao mesmo tempo, a função de sacerdote e a de pecador. Tal diferenciação não anula, contudo, a intencional simetria, como se pode ter pela própria narração:

“Porque se tratava de dar ao acontecimento a fatalidade do acaso, a marca de uma ocorrência exterior e evidente — no mesmo plano das crianças na praça e dos católicos entrando na igreja — tratava-se de tornar o fato ao máximo visível à superfície do mundo sob o céu. Tratava-se de expor-se e de expor um fato, e de não lhe permitir a forma íntima e impune de um pensamento”.

Podemos já ver que, por um processo de deslocamento de atribuição de valores, o texto dirige sua crítica tanto para o professor quanto para os católicos, enquanto cumpridores de um ritual marcado. Sabe-se do que se busca (o consolo da punição)

pela referência aos católicos, sabe-se como se busca, referindo-se ao homem na colina. O alto revela do baixo a mesma necessidade: *tornar visível*, já que, como veremos, o íntimo e o pensamento são crimes que, do ponto de vista social, não se punem.

Dito isso, passamos ao exame do eixo das ações que montam a primeira sequência e simbolizam o ritual da personagem no *alto*:

examina o espaço — ajeita o paletó — pouisa com cuidado o saco no chão — tira os óculos — respira melhor — põe de novo os óculos — verifica se está “bem só” — considera “que não havia porque esperar mais” — aguarda — tira os óculos — respira fundo — guarda os óculos — retira o cachorro do saco — fecha os olhos — põe-se “metodicamente a trabalhar” — pega “no cachorro duro e negro” — deposita o cachorro na baixa do terreno — põe os óculos — senta-se ao lado do cão — observa a paisagem — respira de novo — tira a pá — escolhe o lugar para enterrar o cão — procura determinar “rigorosamente o meio da chapada” — recua — começa a cavar — interrompe-se para tirar e botar os óculos — larga a pá — pouisa o cachorro na cova — observa o cão — cobre o cão de terra — levanta-se — sacode a terra da mão — respira fundo — afirma-se livre.

Sintetizemos a série genérica das ações em duas etapas, das quais a segunda contém mais outras duas: a primeira ligada ao ato de preparar, que comporta exame e cálculo, e a segunda, ao ato de enterrar, simbolizando a retração, desdobrada no seguinte esquema:

- *Preparar* (exame e cálculo);
- *Enterrar* (retratar-se);
- Descompromissar-se (“sacudir a terra das mãos”);
- Livrar-se (receber o “consolo”).

Pela enumeração e pela síntese, podem ser feitas as seguintes observações a respeito desta primeira sequência:

- a) o cumprimento ritualístico compõe-se de ações, gestos e premeditação;
- b) o ritual identifica-se ao cálculo matemático, como indicam os verbos do tipo: observar, determinar, dividir etc. bem como os nomes: precisão, metodicamente, rigorosamente, assimetricamente, etc.
- c) as atitudes repetidas e alternadas apontam para a relação tensão/distensão, sendo esta última perceptível ao final da sequência;
- d) o ato de enterrar o cachorro corresponde (simbolicamente), para a personagem, à expiação da culpa — torna-se “livre” do crime;

- e) o caráter aparentemente conclusivo da sequência permite melhor visualizar a correspondência com o ritual cristão, examinado no texto por desvio imagético.

Terminasse aí o conto, haveria a possibilidade de pensar que os processos culturais adquiridos de expurgação do crime poderiam livrar o homem de sua consciência culpada, do pesado saco que porta. Como o texto não se encerra, examinemos a sequência central, encravada entre a primeira e a terceira, cuja desinterdição só se torna possível a partir do suposto fechamento da primeira.

Segunda sequência textual

(o rever do elo entre o homem e o cão e o rever do abandono do cão)

Retornando ao que disséramos sobre a hipotética diferenciação entre a ordem dos fatos ocorridos e a ordem dos fatos narrados, tendo em vista sua importância no processo de construção da narrativa, vemos que esta segunda sequência, de características bastante próprias, só poderia ser falada — apesar de “cronologicamente” (enquanto fato ocorrido) anteceder a primeira — depois de se adquirir a falsa consciência de libertação do crime cometido e já punido: o sentimento de “liberdade” desinterdita o que até então estava proibido. Agora, não mais a ação ritualística, mas o pensar. Se na primeira sequência, o cão abandonado é ligeiramente

referido como o “cão verdadeiro” ou como o “outro”, nesta ele passa a ser pensado de maneira mais ampla, em função de seu significado e de sua relação com o professor de Matemática.

Para refletir melhor sobre o papel dos deslocamentos nas disposições das sequências, precisamos remeter-nos ao papel do sujeito da enunciação do texto, ou ainda, de quem narra. O narrador, mesmo não sendo exclusivamente o professor de Matemática, incorpora em seu discurso, desde o início da primeira sequência, todos os registros que a este seriam próprios: o vocabulário rigidamente ligado a termos cujo eixo é medida, lucidez e precisão; a sintaxe ordenadora; a pontuação e o próprio ritmo da narrativa. Marcas, portanto, da própria enunciação da personagem. Nesse jogo de dupla enunciação, o narrador ao “determinar” os elementos deixa-se “conduzir” pela lógica da personagem de que trata. Mesmo quando o narrador interfere e conduz, a linguagem básica é ainda a do professor. Por esse motivo, a disposição das informações, do mesmo modo que os outros recursos de linguagem, encontra-se também condicionada pelas possibilidades da personagem.

Outra observação sobre a disposição dos acontecimentos: um elemento anteposto ao outro não é necessariamente o mesmo, se postposto. Essa regra elementar de sintaxe explica por que a sequência central, colocada como relembração, fica alterada não apenas quanto a seu valor, mas também quanto a sua forma de narrar.

Tendo a personagem já enterrado o cão morto e sentindo-se provisoriamente “livre” da culpa, aos poucos a narrativa desre-calca a primeira pessoa, antes dissimulada na frieza da terceira, fazendo com que cada cena acontecida ligue-se a uma reflexão efetivada em posterioridade, já que o acontecimento, no ato do acontecer, toma outra feição no ato do lembrar. Lembrar é deslocar para outro tempo e para outro espaço. É alterar, consequentemente, o suporte das significações. A lógica mental do professor é-nos oferecida pela montagem da estrutura narrativa.

Observemos as transformações da pessoa verbal que passa a conduzir a narrativa: “Seu crime fora punido e ele estava livre” finaliza a primeira sequência, abrindo-se a segunda com: “E agora ele podia pensar livremente no verdadeiro cão”. Ainda em terceira pessoa, esse parágrafo (§ 15º) e o seguinte servem de passagem para a narrativa que começa a assumir predominantemente a primeira pessoa, entre aspas, embora ainda apoiada pela terceira anterior, através dos verbos *discendi*, tais como: pensou, lembrou-se etc. Os recursos de controle do narrador aos poucos desaparecem totalmente, só retornando quando do final da sequência. Assim, ora são utilizados os pronomes pessoais retos (eu, nós, tu), ora a forma “neutra” (“uma pessoa”), ora a terceira pessoa de fora (“pensou o homem sorrindo”). Em momento algum, entretanto, é utilizado nesta sequência o código social designativo de sua função (professor de Matemática). Livre por momentos dos indicadores do

código, estabelecem-se os traços diferenciais da personagem em relação à sequência anterior, predominando não mais o discurso racional, mas o discurso de cunho afetivo: saudade, lembrança, angústia, carinho. O texto, unidade múltipla, acena para diferentes ordens discursivas; como um corpo, a unidade textual não é senão uma articulação de diferenças.

A oposição firmada nesta segunda sequência já não se dá mais pela topologia (alto e baixo) ou pela relação de duas naturezas semelhantes (homem/católicos), como víamos antes. Faz-se pelo confronto de duas “naturezas” distintas: *natureza humana* × *natureza não humana*, *homem* × *cão*. Na primeira sequência, buscava-se, pelo afastamento espacial, aproximar as naturezas humanas em função de suas regras de conduta. Nesta, verifica-se o sistema inverso. Confrontam-se duas diferenças, delineando o desejo de *aproximação* (homem e cão), consumado em *rompimento*.

Mesmo sem explorarmos todas as relações possíveis entre esta segunda sequência e a anterior, não devemos perder de vista o que da outra se registrou, visto que separar e aproximar faz parte do próprio princípio da leitura. Por isso, talvez valha a pena retomarmos, repetindo e ampliando, alguns pontos.

A oposição verificável na relação entre *homem* e *cão* difere da que antes se pôde destacar entre *homem* e *cidade*. Se naquela constatou-se uma relação que envolvia *afastamento*, pela

oposição de base topológica entre alto e baixo, e *aproximação*, pelo significado do ritual, nesta, ambas as relações (*afastamento/aproximação*) reaparecem de forma invertida. Sigamos.

Primeiro evidencia-se a aproximação com o cão como desejada, falada e provocada pelo homem, conforme se pode verificar pelos elementos empregados de identificação (no sentido que a Psicanálise dá ao termo, considerando-o tanto como operação de constituição do indivíduo, processada por imitação, simpatia, contágio projeção etc. quanto como modo pelo qual um indivíduo não distingue o outro de sua própria pessoa). A identificação é feita:

- *pelo paralelismo entre dois conjuntos significantes*, em que “verdadeira vida” se alia a “verdadeiro cão”: “Pôs-se então a pensar com dificuldade no verdadeiro cão como se tentasse pensar com dificuldade na sua verdadeira vida”;
- *pela suposição de uma identidade especular*: “Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua” (este trecho e todos os demais em primeira pessoa encontram-se aspeados no próprio conto);
- *pela atribuição de um nome de base humana*, na tentativa de fixar o cão numa ordem que não lhe é específica, a cultural: “Dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma”;
- *pela constatação da diferença de valor e grau na suposta relação*

de amor entre ambos: “Quanto me amaste mais do que te amei”;

- *pela fusão do tu e do eu, através do pronome nós: “Nós nos compreendíamos demais, tu com o nome humano que te dei, eu com o nome que me deste e nunca pronunciasse senão com o olhar insistente”.*

Segundo, opera-se um processo gradativo de afastamento, consumado com o abandono do cão. Diversos são os elementos que fazem com que o humano, ante o cão, desista. Entre eles, destacam-se:

- *a certeza de que o cão não necessitava de um dono, confirmada pela constante repetição do sintagma: “Eras todos os dias um cão que se podia abandonar”;*
- *a desconfiança de que o cão possuía atitudes próprias e inalteráveis (cheirar as ruas, comer carne, ferocidade): “Este era o teu lado infantil. Ou era o teu verdadeiro cumprimento de ser cão?”;*
- *a impossibilidade de exercer domínio e posse sobre a identidade do cão: “Porque, embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza”;*
- *a difícil exigência do cão a revelar que cada um deve assumir sua própria identidade: “Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem”;*

- *a certeza ambígua de inversão de posse*, na verdade mostrada na relação de mais ou menos força entre os dois: “Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa”.

Resumindo-se esta segunda seleção de comprovantes, atente-se para o fato de que todo o discurso desta sequência realiza uma discussão metafórica sobre a *relação de amor*, falada no texto através da relação homem e cão. O que obriga a separação é a impossibilidade de conviver com a irredutibilidade que caracteriza o outro (o cão). Assim, o texto propõe — e o professor lê isto na resistência do animal em se permitir constituir um duplo do homem — que a relação de amor só é possível se abolidos a concessão e o domínio, efetivando-se nunca na repetição da semelhança, mas na ativação da diferença: “Era no ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos”.

Em função de o humano se encontrar marcado ideologicamente por outra concepção de amor, a de redução do outro a si, torna-se pesado aprender e aceitar o que entendia só agora, depois de enterrado o cão morto (“Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura”). Sem concessão, pois, só lhe resta romper. E é o que faz.

Ora, não podemos deixar de levar em conta que todas estas informações fornecidas pelo texto só podem ser lidas a partir do ponto de vista da personagem de natureza humana. Do cão, assinalam-se apenas suas atitudes naturais, recebidas simbolicamente. O cão, enquanto figura simbólica e enquanto “sujeito” no olhar do professor — sujeito em quem se pretende depositar, sob a forma de “amor”, uma relação de dupla castração, neutralizando-se a diferença de cada um — nega-se à prepotência dessa “pessoa tão poderosa” e à violência implícita no imposto amor humano. Face a esta negativa e ao convite de um amor sem subserviência, ferir (abandonar) um cão apresenta-se como um crime (pecado) menor, não punível, que substituiria o crime maior que o professor — resistente aprendiz — não teria coragem de cometer.

Passamos, assim, à questão do(s) crime(s) do professor, postos agora em evidência. Anotemos: como *crime menor* está para abandonar o *cão verdadeiro* e como *cão verdadeiro* está para *verdadeira vida*, é possível formularmos a seguinte distribuição:

- 1º *crime (menor)*: abandonar o cão > abandonar a sua verdadeira vida;
- 2º *crime (maior)*: aceitar o cão > aceitar sua verdadeira vida (aceitar sua natureza, assumindo-se como homem).

Terceira sequência textual (desenterro e reingresso no seio da família)

Em prosseguimento à primeira sequência, embora modificada pela segunda, retorna-se à personagem no alto, lugar onde enterrara o cão desconhecido. Após a revisão dos próprios atos, findando a sequência anterior e iniciando esta outra, diversas marcas textuais vão recolocando o professor como “cada vez mais lúcido”. A partir de “sentado na chapada, sua cabeça matemática estava fria e inteligente” (§ 24°), período com que se abre este novo momento, o texto se desenvolve pelo jogo do discurso direto aspeado, indireto e indireto livre, incorporando as três formas de narração empregadas nos outros momentos.

Esta sequência, resultante da revisão dos fatos feita na sequência anterior, passa a pôr em questão o eixo crime-pecado-traição-castigo que agora não só se relaciona à concepção religiosa, como à jurídica. Questiona-se aí a falência dos critérios com que operam estes dois códigos. De um lado, segundo o código religioso, “ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem”. De outro, segundo o código jurídico, “ainda não haviam inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições”. E entre os dois códigos de julgamento — o social e o divino — o homem é questionado como elemento de poder, por conseguir ser “mais esperto que o Juízo Final”. Via esta relação de força em

contraste com o minucioso exame do cinismo dos atos, é que o texto abala a prepotência e o antropocentrismo. No caso do professor, toda estratégia de drible da responsabilidade do que cometera baseia-se em uma falsa “lógica”, a matemática.

Acompanhemos ainda como o texto estabelece criticamente o paralelismo entre três níveis de ações (a do professor, a do católico e a do caridoso), desmembrando os seguintes dados:

- 1º o enterro do cão revela o disfarce empregado para o ocultamento “de sua fraqueza e condição”, como se fosse possível substituir, em conjuntos diferentes, elementos diferentes. Como vemos, o princípio de substituição de um valor e de um ato por outro valor e por outro ato é pelo texto desacreditado: o cão desconhecido não substitui o cão verdadeiro. Conforme a proposição do texto, consiste em um segundo crime tentar retirar a culpa, apagando-a ou ocultando-a. Não existe, pelo texto, a possibilidade da desculpa;
- 2º a ida à igreja, colocada em simetria com a subida à colina, remete à mesma relação, à mesma tentativa de desculpar-se. O enterro no alto ilumina a ação no baixo e vice-versa. Em ambos os espaços, busca-se o benefício para si mesmo, ou seja, busca-se a liberação da consciência culpada;

3º a imagem da esmola, trazendo de modo mais direto a questão social, deixa nítido que, sob o aparente ato de bondade, se esconde o mesmo interesse por desculpa e absolvição, conforme bem esclarece a comparação: “Como alguém dá uma esmola para enfim poder comer o bolo por causa do qual o outro não comeu o pão”.

Relacionando os três níveis, o conto passa da consciência de crime individual, como se afigura de princípio, para a denúncia de crime coletivo, de que todos fazem parte, inclusive a Igreja (só ao final transcrita com maiúscula, extrapolando a igreja da cidade): “Todos são meus cúmplices, José”.

E é ainda sob este clima de desarticulação de um antropocentrismo criminoso que se constrói, de forma invertida, a cena bíblica: o traidor, essa “pessoa poderosa”, é quem “daria a outra face a beijar”. Sobre esse aspecto — da relação entre os discurso bíblico e o conto — valeria examinar as diversas intertextualidades processadas e que, nesta leitura, abandonamos.

Não apenas o leitor percebe a lógica dos crimes, mas também a própria personagem. Por isso, compreendendo que fizera “com o cão algo realmente impune e para sempre”, o professor de Matemática “procurava um meio de não se ter punido”, assumindo, assim, o que o cão abandonado lhe exigira: “que ele, num último arranco, fosse um homem — e como homem

assumisse o seu crime”. No gesto de desenterrar o cão *infamiliar* “o professor de Matemática renovara seu crime para sempre”.

Quase como nota, lembramos, em função do adjetivo *infamiliar*, que a família mencionada no texto representa-se como lugar de endosso da covardia, ou ainda, como reforço para a manutenção do igual e não da diferença. Não é sem razão que, por parte dos familiares, o professor recebe justificativas “convincentes” para o abandono do cão verdadeiro ou, ainda, para a recusa de sua verdadeira condição. Fazer parte do espaço simbólico, e cultural portanto, comporta essa castração. A família, em seus laços, estimula a anulação das atitudes destoantes das regras firmadas para seu funcionamento. Tal afirmação, a partir do próprio texto, facilita-nos compreender a descida em direção ao seio da família, após as descobertas da personagem, agora: homem.

Analisemos, então, este emaranhado problema de reingresso ao seio familiar com que se encerra o texto. No primeiro estágio do conto, aceitar o cão verdadeiro corresponderia a aceitar a proposta de ser homem e assumir sua verdadeira vida; no entanto, o tornar-se homem, ao final, não se dará por esse processo e sim pelo fato de aceitar pôr à vista o seu crime, sem camuflá-lo. Seu crime, como vimos, eram dois: o crime menor, o de abandonar o cão verdadeiro por não suportar o que nele via como exigência e o crime maior que não teria coragem de

cometer, o de aceitar sua própria natureza de homem. Apesar dos crimes relativos ao abandono, do cão e da “vida própria”, somos levados a concluir que o professor de Matemática se torna homem, não por aceitar o cão, mas por ler de outro modo sua simbologia, aceitando a evidência de seu crime sem ocultar sua fraqueza. Expor a si e a seu crime, metaforizado pelo desenterro, traz à tona o que lhe é específico: a sua condição de homem, de criminoso. Se assim é, “descer as escarpas em direção ao seio de sua família”, antecedido pelo sintagma “como se não bastasse ainda”, não significa voltar ao espaço cultural-familiar da mesma maneira pela qual dele havia saído. Significa, ao contrário, trazer consigo e para a família a marca do crime maior: ser homem, sob o signo não da potência, mas da *fraqueza*, entretanto enfrentada. A revelação da fragilidade é em si uma força. Através da passagem do *esconder* ao *expor* e da relação entre afastamento e aproximação diferenciada, menos como professor e mais como aluno, vai-se construindo a aprendizagem. Julgamos não ser demais frisar que, por tortuoso caminho de aparente feição intimista, o texto de Clarice rasura e estremece em cheio os meandros sociais. Que via outra é essa — perguntamos — por que, sem o panfletário discurso, uma literatura se faz firmemente engajada?

IV — LEITURA DO CONTO “O JANTAR”

Face à diversidade dos textos e dos modos de lê-los, muitas vezes somos tentados a considerar inexistente qualquer princípio norteador da leitura. No entanto, princípios existem, mesmo que não tenham sido ainda de todo explicitados. A Teoria da Literatura, enquanto uma das disciplinas componentes das Ciências Humanas e Sociais, procura hoje, como uma de suas tarefas, investigar os mecanismos processados no próprio movimento da leitura. A observação detida das variadas práticas metodológicas empregadas pela Crítica Literária ao longo de sua curta história mostra-nos um certo número de princípios que guiam a aproximação com os textos. A própria concepção que se tenha sobre como ocorre o processo de produção da escrita literária acaba por gerar procedimentos e tipos de leitura. Os comportamentos do ler estão, muitas vezes, amarrados à resposta que se dá à pergunta o que é literatura. Mesmo o ato de ler realizado sem qualquer vinculação com métodos ou teorias atende a princípios e normas culturais já “naturalizados”. A exemplo disso, pode-se mencionar a variação de conduta do leitor, conforme se depare com um texto impresso em jornal ou com um texto impresso em livro. A mudança de atitude verifica-se, mesmo sem considerarmos

a diferença inerente aos textos, em função da pura diferença de suporte e de veículo.

Se for considerada a diferença dos textos, enfeixados sob o nome geral de literatura, o problema se torna mais complexo, dado que cada texto é uma força a contrapor-se à força do ler. Não fosse esse afirmativo embate de forças, não haveria a interpretação como gesto criador e produtivo.

Desprezar a força do texto e vê-lo tão-só como um objeto exposto à soberania do conhecimento de um sujeito levar-nos-ia a pensar que todos os processos existentes de leitura funcionam como chaves distintas e, entretanto, adequadas a uma mesma fechadura. A fechadura — o texto —, segundo esta visão, não teria vãos próprios; maleável, deixar-se-ia encaixar qualquer que fosse a espessura daquilo que a vazasse. Crendo-se dessa forma, o mágico vão do discurso literário estaria sempre dócil a este ou àquele modo de leitura. Desdobrando a metáfora, implícita na da fechadura a singularizar a pluralidade, o texto, disponível, simplesmente estaria ali, dado ao leitor, para deixar-se penetrar, para facilitar o gozo da ilusão de possuí-lo e de o satisfazer. Assim entregue, não contra-argumentaria, não faria exigências, consentindo, silencioso, em ser levado por onde deseja seu consumidor. Postas estas imagens como verdade, que importância outra teria o vão, além de permitir “prazer” — o perverso prazer da dominação — àquele

que dele se aproxima, tendo-o como a coisa obediente? O prazer da leitura, se assim fosse, não viria de onde supomos vir: do trabalho, da delicadeza do conhecer aos poucos, das confrontações e da aprendizagem mútua — do pacto crítico-amoroso, feito de aproximações e afastamentos constantes.

A metáfora do texto como fechadura e a dos métodos como chaves (metáfora que, por algum tempo, guiou os procedimentos das análises textuais) deve servir para que se questione a redução e para que possamos ficar atentos à existência dos mais variados modos (teorias, métodos, processos e crenças) de lidar com o texto, pensado não mais como alguma coisa muda, sempre calada e sem reação. Ora, pode-se dizer, estendendo um pouco a imagem, ou bem se acredita numa única chave e numa única fechadura, ou bem se percebe que várias são as chaves, as portas e os vãos, ou bem se determina que cômodo se quer ver. Mas se é a casa o que vale, por que não examiná-la também em seus lugares de intimidade?

De maneira por demais *flu*, quer-se lançar algumas das solicitações não resolvidas por que passam os que se relacionam, enquanto leitores, com o chamado discurso literário. Basicamente, como ler? é a pergunta que retorna. Pode-se mesmo, se o que se quer é a segurança da certeza, dar-se a tranquilizadora frase de que tudo é possível, esta discussão já foi feita e todo resto é retórica. No mais, em meio tom de blague, a história

já foi escrita e todo exercício é tão só pesquisa de estilo. Pode-se dizer em resposta que significado e significante não são entidades dissociáveis. Pesquisar estilo é pesquisar conteúdo, e por aí afora. (Discussão não nasceu para ter fim).

Todo este pontilhismo inicial de fala vem da dificuldade em se acompanhar a composição do texto “O jantar”. Menor seria a dificuldade, se quiséssemos dele apenas retirar alguns enunciados que se dão a ler junto a tantos outros na produção da autora e explicar os sentidos a partir da relação com outros textos. Entretanto, não sendo essa nossa provisória intenção, já que visamos, num primeiro passo, a examinar cada texto intratextualmente, um outro ângulo de discussão faz-se necessário lembrar: é possível esse processo de isolar textos, quando na verdade eles falam pelo conjunto? Cada texto não é tão frágil como julgado, mas determina, provoca, abala aquilo com que o examinam? Cada texto, ao realizar sua realidade, direciona a análise? Como se dá a tensão das duas forças leitor/texto?

Sigamos, a partir das dúvidas esboçadas, o sinuoso percurso da leitura, de forma que possamos ir respondendo e perguntando — o que é próprio de seu método.

A leitura, mesmo atenta, do conto “O jantar” dá o primeiro desejo de dizer: o conto não se conclui, talvez até por sua pequena extensão, ou mesmo porque os dados não se oferecem

completos para se traçarem as relações aí contidas. De imediato riscamos essa afirmação. Mantê-la implicaria ter um critério suficientemente plausível para se dizer da falha ou da inteireza de algo que é o que ali está, e não outro que poderia ser, possível e desejado. A falta, no caso, estaria muito mais aliada à frustração subjetiva de um desejo de poder dar conta dos elementos textuais em suas relações que ao objeto em si mesmo.

Sem o consolo de que o que falta está no outro, procuramos observar os dados que de imediato sobressaem, acompanhando a distribuição a seguir proposta.

Dos recursos

A narração de “O jantar” é feita em primeira pessoa, embora a personagem que narra participe da cena, aparentemente, mais como observador. O conto se estrutura a partir da relação entre duas posições: de um lado, o “observador” (personagem-narrador masculino); de outro, a cena observada (personagem masculino e velho, que entra no restaurante, janta, paga a conta e sai). Como que por um processo cinematográfico, a narrativa se desenvolve. O olho do narrador seria a câmera, movendo-se ora mais lenta, ora mais rápida, desviando-se por vezes de seu centro de interesse para repousar de relance sobre alguns poucos componentes visuais do ambiente. Entre eles, “a mulher magra de chapéu”, que aparece três vezes.

Rindo na primeira (“Ela ria com a boca cheia e rebrilhava os olhos escuros”), sorrindo na segunda (“a mulher do chapéu grande sorria de olhos entrefechados, tão magra e bela”) e séria na terceira (“A mulher magra cada vez mais bela estremece séria entre as luzes”). A câmera passa também pela “dura coroa brilhante da sala” e fixa-se mais demoradamente na figura do velho que, pelo enquadramento, deixa-se ver agindo.

Além do recurso à visualidade, o texto recorre — de maneira bem econômica — às indicações sonoras constituintes do espaço focalizado: o restaurante. Em todo transcurso da narrativa, o raro dado sonoro (“tilintar dos vidros e talheres”; “murmúrios cresciam e se apaziguavam em vaga doce”) só é mencionado justamente após a tensão e o alívio do narrador, em função da expectativa de recusa ou aceitação do vinho pedido pelo velho ao garçom. Aumento ou diminuição de sons estreitam-se aos sentimentos daquele que observa. No mais, é pelo silêncio que se cria a atmosfera da narrativa.

Ainda do ponto de vista formal, a relação do texto com o cinematográfico vê-se reforçada pelos efeitos de expressão atingidos através do jogo dos tempos e dos aspectos verbais. Acompanhemos.

O primeiro, o segundo e o terceiro parágrafos utilizam-se dos recursos costumeiros de narração, com sua alternância

de tempos. No primeiro parágrafo, inicia-se o conto pelo pretérito perfeito (“Ele entrou tarde no restaurante”). Seguem-se a este as conjecturas do narrador, via o emprego do mais-que-perfeito e do futuro do pretérito (“Certamente ocupara-se até agora em grandes negócios. Poderia ter uns sessenta anos”), acompanhadas de alguns dados descritivos introduzidos pelo imperfeito (“era alto, corpulento, de cabelos brancos, sobrancelhas espessas e mãos potentes”) e por adjetivos que vão do constatativo ao avaliatório. Retorna, depois, ao perfeito, ampliando a subjetivação do que mostra (“Sentou-se amplo e sólido”). O discurso avaliatório e a organização temporal dos verbos auxiliam a compreender o ritmo da câmera-olho, bem como a disposição daquele que fala face ao que vê.

No segundo e terceiro parágrafos, o observador, já antes evidenciado pela própria avaliação — pelas marcas de sua enunciação —, deixa-se representar pela primeira pessoa do singular, indicando suas ações de observador pelo perfeito (“Perdi-o de vista”; “observei de novo a mulher”; “olhei-o”; “Continuei comendo e olhando”) e as ações do garçom e as do velho, pela alternância entre o perfeito e o imperfeito, até centrar-se nas atitudes do velho através do imperfeito (“ele não respondia”; “virava subitamente a carne”; “examinava-a”; “apalpava o bife”; “cheirava” etc.). Em contraponto ao observado, só ligeiramente reaparece à cena, através do indicador

explícito da primeira pessoa, o observador em diferente tempo verbal. Tal jogo de aspectos do passado — o consumado e o se processando — encontra-se articulado ao ritmo que estabelecerá a relação entre as personagens e à visão sobre um (observado/“consumado”) e outro (observador/se processando).

Embora o acompanhamento acima pouco revele de novo quanto aos recursos da narração, o parágrafo seguinte (§ 4º) começa por alterar as regras do tempo, do emprego verbal e do ritmo, pela utilização da forma do *presente* para designar e atualizar as ações do velho: pega, tira, olha, respira, limpa, apanha, come, interrompe-se, enxuga, balança, diz...

Na presentificação dos atos, mencionados como uma partida erótica, ritual e luta entre o velho e o comer, intercala-se ora a reação sobressaltada do observador (“Parei em guarda”), ora a sua apreciação pessoal (“A voz que se esperava dele: voz sem réplicas possíveis”), ora a frágil linha informativa indicadora do prosseguimento da narração (“O garçom se afastou cortês”). Através desse sistema de apreciações entrecortadas por distintos tempos verbais, instala-se o movimento tenso de recepção da cena do jantar.

Alternando-se, permanentemente, por todo texto, tanto os sujeitos dos enunciados, quanto a forma verbal que se lhes refere, cria-se o próprio clima de conflito. E de tal forma

este se intensifica que, no encerramento do conto (último parágrafo), verifica-se a junção desviada de tempos verbais aparentemente incompatíveis, construindo-se, pela dissonância, o estado do narrador, como mais à frente veremos. Assim, o elaborado trabalho do jogo verbal tem papel decisivo na feitura e na compreensão do texto. Pelos recursos da língua, visualiza-se a luta “muda” do observador com o observado, ou ainda, se quisermos, o “voyeurismo” masoquista do narrador ante a erótica relação velho/comida, onde cada situação vista e subjetivada torna-se provocadora de sentimentos que menos têm a ver com o que é visto, que com aquele que vê. É aquele que vê e seu modo de ver o ponto básico da construção do conto; por sua vez, o ponto para o qual a leitura não pode deixar de ficar alerta.

É justo ressaltar que a “comparação” do literário com o cinematográfico, embora facilite — essa é uma das funções da comparação: abrir outro caminho para se dizer o que se pretende —, não deve ser tida como acertada. As coincidências entre os dois processos são, em verdade, muito mais de intenção (ambos os discursos pretendem mostrar) que de recursos, já que cinema e literatura trabalham com diferentes modos de linguagem. Apesar da menor aparição em cena do condutor, este conto de Clarice examina não o mostrado, mas o próprio olho que acompanha. A câmera, enfim, é que é falada.

Não se dá aqui, em “O jantar”, algo tomado de fora, construído por um olho ausente que apenas focaliza algo, tido como inteiro responsável pelo significado de seus atos. Tudo que esta sendo visto, pelo contrário, encontra-se sob o “controle” do narrador, que, emprestando uma significação ao que vê, revela-se. Como se de repente a câmera, surpresa com o que mostra, se voltasse para si mesma, aparecesse inquieta na tela. Toda ação ou reflexão desse olho observador é diretamente proporcional à forma como capta os fatos. Ele se entende na visão do que supõe ver no *outro*.

Do sujeito observado

Acompanhar de que forma esse outro é apresentado possibilita-nos movimentar parte do sistema de relações com que opera o texto. Para tanto, é necessário recolher e agrupar os traços atribuídos ao sujeito observado, procurando reconhecer entre eles o ponto de interseção semântica. Vejamos.

Os parágrafos 1º, 2º e 3º (com exceção do último período do 3º, que dá início a outro a processo) apresentam um conjunto de registros que apontam para:

- a) *Velhice* (com menos ênfase em termos quantitativos), através do discurso referencial: “Poderia ter uns sessenta anos”; “cabelos brancos”.

- b) *Potência* (com maior ênfase em termos quantitativos) através do discurso avaliatório, distribuído em relação ao sujeito observado, quanto:
- *ao aspecto físico* — “alto”; “corpulento”; “mãos potentes”;
 - *à ação* — “Sentou-se amplo e sólido”; “mastigando o pão”; “com vigor e mecanismo”; “abriu (os olhos) com tal brusquidão”; “examinava (a carne) com veemência”.

O último período do 3º parágrafo e todo o 4º apresentam sinais de interrupção da *Potência*, criando-se, assim, um outro eixo ao mesmo tempo contrário e suplementar ao anterior: o da *Fraqueza* (“o vi parar inteiramente”; “como se não suportasse mais — o quê? —”; “seu corpo respirava com dificuldade, crescia”; “olha entorpecido”; “limpa os olhos”; “mastiga devagar”).

Estes dois movimentos (*Potência/Fraqueza*), divididos pelos parágrafos anteriores, reúnem-se no parágrafo seguinte (§ 5º) estabelecendo a tensão que se prolonga até o final do texto, sem se resolver totalmente. Do 12º parágrafo até o final, passam a predominar os índices de *Fraqueza*, como se, gradativamente, a força se diluísse, ampliando-se a ruína.

Como a frequência de termos se organiza em diversos níveis semânticos, procuramos separá-los provisoriamente, destacando alguns enunciados representativos e distribuindo-os conforme os eixos de cada coluna do seguinte quadro:

SUJEITO OBSERVADO	
FRAQUEZA	POTÊNCIA
“parece mais <i>fraco</i> ”	“mãos <i>potentes</i> ”
INTERRUPÇÃO	PROSSEGUIMENTO
• “<i>parar</i> inteiramente” • “<i>Interrompe-se</i> um instante” • “<i>larga</i> o garfo no prato”	• “Daqui a um segundo, porém, <i>está feito</i> e duro” • “Ele <i>recomeça</i> a mastigar com apetite” • “ele <i>estava em plena glória do jantar</i>” • e nova garfada de alface com carne é apanhada no ar”
LÍQUIDO	SÓLIDO
• (Vi) “a lágrima” • sobremesa “um <i>creme derretido</i>”	• “Sentou-se amplo e <i>sólido</i>” • “<i>está feito</i> e <i>duro</i>”
Nota: Excluem-se do quadro, coluna <i>Líquido/Sólido</i> , dois elementos fundamentais: vinho e carne. Adiante, justifica-se a exclusão. Os enunciados que formam o corpo do quadro foram por nós grafados.	

Apesar de julgarmos importante o sistema empregado de organização dos enunciados textuais através do quadro — já que exige a atenção aos valores atribuídos e o cuidado em selecionar, agrupando segundo um ponto específico de ligação —, precisamos ter em mira a complexidade do texto, a sua força selvagem, para que a própria catalogação não falseie as inferências que, a partir dela, se pretenda fazer. Continuando a leitura, veremos, a despeito do isolamento dos eixos no quadro, que *Potência/Fraqueza* não podem ser tomadas como elementos excludentes, pois atualizam-se, no texto, através da tensão: na ordem do conto, os “contrários” se tocam como faces distintas do mesmo fenômeno. A tensão entre os dois polos, apenas estrategicamente isolados, realiza-se no próprio corpo dos enunciados:

“De repente ei-lo a *estremecer todo* (“Fraqueza”), levando o guardanapo aos olhos e apertando-os numa brutalidade” (“Potência”);

“A comida devia ter *parado* (“Fraqueza”) pouco abaixo da garganta sob a *dureza* da *emoção* (“Potência?”), pois quando ele pôde *continuar* (“Potência”) fez um gesto terrível de esforço (“Fraqueza?”) para engolir e passou o guardanapo pela testa” (grifos nossos).

Como se pode depreender, estreita correspondência se estabelece entre os termos designadores das duas colunas (*Potência* — *Prosseguimento* — *Sólido*; *Fraqueza* — *Interrupção* — *Líquido*). No entanto, diante de certos elementos, é impossível isolar espaços fixos de significação. O próprio jantar é dado como fusão entre *Sólido* e *Líquido*: “Ele agora misturava à carne os goles de vinho”.

Examinemos esta relação: *Sólido* está para *Potência* assim como *Líquido* está para *Fraqueza*. Sendo assim, a *carne* poderia ser incorporada ao eixo do *Sólido* (consequentemente relacionada à *Potência*) e *vinho* ao eixo do *Líquido* (consequentemente relacionado à *Fraqueza*). Entretanto, tais elementos não se deixam tão facilmente dominar. Deduzamos: continuar a comer da carne aponta para *Potência*, ao mesmo tempo implica destruição. O vinho, por sua vez, enquanto *Líquido*, filiar-se-ia à *Fraqueza*. Porém não é o que se verifica. Primeiro, a carne (no fecho do conto) é falada pelo narrador, em relação a sua própria atitude ante os fatos que “presencia”, como elemento

composto de sólido e líquido (“rejeito a carne e seu sangue”). Segundo, o vinho (*Líquido*, hipoteticamente *Fraqueza*) indica-se como ressurreição (“bebe de olhos fechados, em rumorosa ressurreição”). Daí, *vinho* e *carne* terem ficado fora das distribuições previstas no quadro. Ambos situam-se como elementos ambivalentes, acentuando o caráter de mobilidade da estrutura textual e destruindo a oposição binária clássica. Vinho e carne são o que podemos chamar de mediadores.

Devido à tensão com que o texto se constrói, as correlações estabelecidas só se completam pelo exame minucioso de seus componentes. Portanto, se, como vimos, o jantar, reunindo *Sólido* e *Líquido*, opera com a relação indiferenciada entre *Potência* e *Fraqueza*, do mesmo modo elementos como “lágrima” e “creme derretido” não se opõem à *Potência*; ao contrário coadunam também os dois eixos. Donde nos obrigamos a remeter a outra questão, que nem é da *carne* nem do *vinho*, mas do ato: *comer* e *beber*. Desloca-se então o problema, passando do objeto para o sujeito (sua ação). Os objetos, no conto, importam naquilo em que permitem enfocar o sujeito, já que suportes são sempre subjetivados. Torna-se praticamente inviável querer examinar tanto objeto quanto sujeito, se não levarmos em conta a carga semântica que lhes é investida pela linguagem de quem narra.

Ainda seguindo o processo pelo qual o velho é observado, acompanhemos as relações. Pode-se constatar que, na luta

travada, implícita na tensão *Potência/Fraqueza*, se tem: *Fraqueza* na mesma direção semântica de *Interromper* o ato de jantar (comer e beber), assim como *Potência* na de *Prosseguir*. Ambos (*Prosseguir/Interromper*), enquanto constituintes imediatos da ação do sujeito observado, concretizam-se na ação que aponta para a construção de seu agente.

“O jantar”, portanto, é montado, por uma de suas vias imagéticas, como um combate. Por estarmos, neste tópico, apenas trabalhando a construção do sujeito observado, temos nessa luta dois elementos fundamentais, o velho e a comida. Se tomamos o ponto de vista do narrador, constatamos que a luta é concebida como sendo do velho consigo mesmo, através da ação comer-beber. Assim, o jantar simbólico passa a representar — aos olhos do observador — o adversário com que se defrontam o observado e ele mesmo, narrador.

Acompanhemos o que é mostrado. Um velho. *Interromper* o ato de comer é dado como *Fraqueza*; *Prosseguir*, como *Potência*. A velhice, então, é absorvida como tempo de decisão entre prosseguir e interromper, ou, em outras palavras, pode-se concluir, como tensão entre *vida* e *morte*. Prosseguir, vencer a comida corresponde a vencer a morte e continuar a viver.

Porém, supostamente findada a luta, o velho se enfraquece (“Mas ele se desmoronava a olhos vistos”), mas não tanto, uma

vez que, “depois de liberto de um apoio, ele parece mais fraco, embora ainda enorme e ainda capaz de apunhalar qualquer um de nós”. É exatamente pela disputa entre decadência e domínio que se elabora a questão vida/morte, constante textual depreendida pela relação proposta pelos elementos ligados à velhice e ao comer/deixar-de-comer.

Ainda, extrapolando a simples satisfação de uma necessidade, o ato comer/deixar-de-comer contém, e não apenas latentemente, um valor erótico, transparente em todos os signos com que temos vindo trabalhando. Este fato, ao invés de anular os eixos já formados (*Prosseguir/Interromper*; *Potência/Fraqueza*; *Vida/Morte*), confirma-os. O ritmo alternado *Potência/Fraqueza*, *Sólido/Líquido*, *Interromper/Prosseguir*, complementado, intermitentemente, por suar, cansar, revivificar e recomeçar, denota as marcas de volúpia e de prazer. Estas estendem-se às referências ao corpo, em sua relação com a comida: “passando a língua pelos dentes”; “o azeite umedecendo os lábios”; “com um movimento inútil de vigor de todo o corpo”; “Seu corpo respirava com dificuldade, crescia”.

Até aqui procuramos acompanhar os registros a partir dos quais se construiu a figura do velho, enquanto personagem observado, e avaliar a forma como se processavam as relações. Passamos da cotidiana cena de um jantar ao exame de sua simbolização ante os olhos do narrador-personagem-observador.

Para este percurso de leitura, foi imprescindível o trabalho inicial de coleta de dados presentes, a busca das interseções semânticas, o confronto das relações possíveis, a revisão das posições dos termos, inicialmente, por estratégia, isolados. Diante da mobilidade da própria linguagem do texto, pudemos interpretar os elementos equivalentes, opostos e unidos que operavam, metaforicamente, a tensão entre vida e morte. Porém a análise do texto não se interrompe aí, já que, sabido o que efetivamente está sendo visto pelo narrador, mais simples fica saber sobre ele mesmo, uma vez que a linguagem aponta sempre para quem fala, mesmo falando de alguém.

Poderíamos sintetizar esta leitura dizendo: a atitude, a linguagem, a angústia e a transformação por que passa o narrador, tão “pouco” mostrado em cena, mas presente o tempo todo pelo discurso, deve-se ao fato de reconhecer no outro o dilema do homem, a permanente batalha entre viver e morrer. Para que não se precipitem as observações, continuemos a ler.

Do sujeito observador

Ao acompanharmos, no tópico anterior, os recursos empregados na narração, vimos que já se encontrava lá presente a figura daquele que os utilizava e que, por eles, era exposto, ou seja, o narrador, o sujeito da enunciação. Por sua linguagem, a suposta e simbólica luta do velho, bem como o seu próprio

conflito ficam revelados. Todo o processo de construção do conto aponta muito menos para de quem se fala do que para quem fala. A própria alternância, já referida, dos tempos verbais e a avaliatória apresentação da personagem observada vinculam-se diretamente a quem vê. Estendendo-se essa questão — falar de algo é falar de si —, teremos uma outra: a da relação especular firmada entre os dois sujeitos — observador e observado. De modo invertido, mas simétrico, o narrador vê-se no *outro*, entendido como um *duplo*. A problemática do *duplo*, vista pelo ângulo da Psicanálise, consiste, sintomaticamente, tanto no desdobramento de uma existência que se vê espelhada em outra, quanto na imediata relação que tal desdobramento tem com a perda e com a morte.

O observador, em contraponto à luta entre *vida* e *morte* que, ao olhar o outro, lhe vai sendo revelada, descreve, acompanha, assusta-se, enleva-se, agride — afeta-se. Assim, as reações da personagem que “contempla” o ritual do jantar mantêm-se no mesmo ritmo partido entre tensão/distensão com que se descrevem as ações do velho. Assim como a luta do observado só pode ser entendida pela relação com a comida, ou mais exatamente, com o ato comer/deixar-de-comer, o “mesmo” ocorre com o narrador, embora assumindo atitude inversa. As reações deste último, em função do que vê, não correspondem a *Interromper/Prosseguir*, pois se constituem gradativamente, indo da lenta negação da comida até à sua rejeição absoluta.

Logo no início da narrativa, enquanto o envolvimento com o outro é menor e só se está ainda em ligeira descrição e observação, a ação de comer do narrador, pela presença do velho, passa a ser comunicada com algo que se vai interditando: “No momento em que eu levava o garfo à boca, olhei-o”; “Olhei para o meu prato”; “Eu já ia cortar a carne de novo, quando o vi parar inteiramente”.

Em seguida, paralela e intercalada à ação do velho, o observador, fazendo parte do que enigmaticamente se processava, revela sua crescente dificuldade em prosseguir: “Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber por quê, participando também não sabia de quê”; “Abandono com certa decisão o garfo no prato”.

Pela *inquietante estranheza* — estado que resulta da mudança de percepção sobre algo, antes familiar, tornado agora subitamente absurdo — provocada pelo acontecimento, atualizam-se a lentidão, a brusca recusa, o sentimento de perdição. Este último sentimento, consequência direta do ter visto a lágrima nos olhos do velho (“Inclino-me sobre a carne, perdido”), consuma-se na total impossibilidade de comer:

“Eu não podia mais, a carne no meu prato era crua, eu é que não podia mais. Porém ele — ele comia”.

Examinemos o modo de funcionamento das relações estabelecidas entre um e outro. O velho, representante da tensão vida e morte, mantém em todo o tempo a *batalha*, lutando por continuar; o narrador, simplesmente renega. Porém, funcionalmente, pode-se pensar que as atividades não são distintas, pois tanto comer/deixar-de-comer (atos do velho) quanto não comer (ato do narrador) remetem a um mesmo elemento: a *morte*. Cabe sublinhar, contudo, que a relação entre os dois, porque especular, é só de equivalência: identifica e difere. Sendo a *morte* o elemento comum com que se defrontam, as formas de enfrentá-la não correspondem. Uma coisa é o combate, por parte do velho; outra, a rejeição por parte do narrador ao empurrar o indesejável.

Para não correremos o risco de inferências precipitadas, destaquemos os diversos estados emocionais do narrador diante do velho:

- a) *expectativa defensiva*: “Parei em guarda”;
- b) *enlevo*: “De repente ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e apertando-os numa brutalidade que me enleva;
- c) *submissão*: “eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão”;
- d) *alívio*: “e eu respirava com alívio”;
- e) *agressão*: “Desta vez foste bem agarrado velho”, “Porque,

apesar de tudo, não perdeste a fome, hein!, instigava-o eu com ironia, cólera e exaustão”, “A ira me asfixiava”.

Retomando-se os mesmos fios: na cena onde se situa o velho, a morte (em sua tensão com a vida) é falada em termos de *combate*, verificável na relação *Prosseguir/Interromper* o ato de comer; na cena onde se situa o narrador, o que se constata, em relação ao mesmo ato (comer), é a *rejeição*, ou ainda a total *interdição*, o que, pelo esquema de relações, corresponderia à *impotência* (*Fraqueza — Interrupção*). Entretanto, atendendo-se para os estados do narrador frente ao observado, vê-se que uma outra luta é constituída. Nessa, não mais a comida representa o adversário, mas o próprio velho. O narrador passa a ser aquele espectador que dá soco, cansa-se, retorna à luta, insulta, torce — mesmo fora do ringue propriamente dito, porque no ringue imaginário, de onde, olhando, sofre e se excita.

A metáfora do envolvido expectador permite-nos avançar alguns outros problemas que o texto ainda impõe quanto à dinâmica das tensões instauradas. Assim, o conflito que o narrador supõe ver vivenciado pelo outro instaura nele próprio um outro conflito. O adversário continua ainda a ser a morte, mas agora representada pela velhice. Face a isto, a agressão não só se vira contra o velho, como se desloca para o prato que ele empurra e para si mesmo, ao deixar de comer. Distúrbio,

substituições e dilaceramento em série, como se a morte fosse uma lâmina de que se deseja escapar, apesar de em tudo imprimir seu sinal.

“Mas eu sou um homem ainda. Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer — eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.”

O fragmento anterior refere-se aos dois últimos parágrafos do conto, importantes tanto pela “dissonância” dos tempos verbais empregados (reunindo, enfim, várias das peças do jogo com que se realiza o texto, conforme já visto), como por ser ele mesmo suporte, provisório, para encerrarmos o que esta leitura vem procurando demonstrar.

Veja-se que o termo “homem” com que o narrador se designa, em oposição ao velho, faz parte do sintagma completado pelo termo “ainda”. A questão da decadência e da morte é óbvia. Toda essa frase (“Mas eu sou um homem ainda”), quebrada de seu caráter conclusivo, quer pelo *mas*, quer pelo *ainda*, é pronunciada após a saída do velho entre decadente e forte. Ser um homem (ainda) corresponde a não ser o que havia visto: o velho, enquanto *construção*, lugar-meio entre *potência* e *ruína*.

É no “reconhecimento” do enigma do outro que reconhece o próprio. Não comer surge também como reação à *morte*, que se verifica pelos elementos referidos dentro do mesmo eixo (perda-morte): trair, assassinar, perder, morrer.

De modo diferente, a *luta* mantém-se. Mesmo dentro do inútil *a priori* de se supor, numa espécie de sonho autista, que, não vivendo, não se morre.

Não resta dúvida de que a tensão vida e morte tem papel decisivo no processo de construção das significações do texto. O que fica por esclarecer situa-se na própria imagem atribuída ao velho: a do Patriarca que se desmoronava. É tão-só, pergunta-se, o conflito humano em função da mortalidade que se põe em questão, ou o texto aponta, mesmo sem desenvolver, para a morte enquanto desmoronamento de um poder de autoridade masculina?

Fáceis respostas encontrarão aqueles que buscarem apenas sustento para suas convicções. No entanto, outra coisa não resta, senão o regresso ao texto.

V — LEITURA DO CONTO “FELIZ ANIVERSÁRIO”

Bastante legível, mesmo num primeiro contato com o texto “Feliz aniversário”, é a desmontagem de cunho crítico-social das diversas situações nele apresentadas através da “festa” — momento de “encontro” familiar, onde diversos sentimentos, regras e condutas são expostos. “Feliz aniversário” bem esboça a lógica dos contos constantes do livro *Laços de família*. Os “laços”, de família, constituem-se ao mesmo tempo em proximidade, distância, dilaceramento e prisão. Na festa, as semelhanças e as diferenças, em especial as de classes, ficam reunidas para o cumprimento do instituído. Assim, cercadas as personagens, mais visíveis se tornam a artificialidade, a revolta, o despeito e o ódio: todos os sentimentos mascarados sob a aparência de um “feliz” aniversário. Menos visível — porque mais ausente — estará também sendo tecida a linha da vida e do amor, como veremos.

Dentro do instaurado clima de “comemoração” é posta em abalo a função social da linguagem verbal, nitidamente

clicherizada, em contraponto a uma outra linguagem, a gestual, a revelar-se pelo silêncio. Poder ouvir a mensagem desta outra forma de expressão, sutilmente entrelaçada aos acontecimentos, é fundamental para se perceber e se acompanhar a reflexão, constante e aguda, movida sobre a linguagem — seu desempenho e sua relação com as situações socioexistenciais.

Iniciando esta leitura propositalmente pela enumeração de alguns aspectos genéricos do texto, pouco se faz, já que estão imediatamente explícitos na narrativa. Desse modo, as informações gerais não abarcam as propostas de significação textual e muito menos o processo pelo qual estas se formulam. Para seguirmos a mecânica de estruturação do conto, comecemos por acompanhar seus elementos, desde a mais elementar referência, seguindo os meandros aparentemente simples de sua composição, até chegarmos de modo, senão preciso, porém cuidadoso, aos diversos rumos significativos contidos em cada detalhe. Abandonemos, portanto, as precipitadas informações introdutórias, que se falseiam pela brevidade e por desprezarem, em seu caráter “conclusivo”, dados que — por mais que se afigurem menores — têm igual peso no exame crítico.

Assim, deixemo-nos levar pelo mínimo, reapresentando o texto, sem rejeitar o óbvio (o resumo, de algum modo, está articulado a um efeito de interpretação): em “Feliz aniversário”, teatraliza-se o encontro de membros de uma família

que se reúnem para comemorar o aniversário de uma velha — bisavó, avó, mãe, sogra — que completa 89 anos. A família, composta de quatro gerações, tem na aniversariante sua “origem”. As informações sobre os seus componentes não são dadas inteiras pelo narrador. Este se coloca fora da história, mas dentro do discurso, ora apresentando, ora descrevendo, ora avaliando, ora penetrando na consciência de algumas das personagens; em certos momentos, afasta-se da condução da narrativa, deixando, através do chamado discurso indireto livre, que o fluxo das valorações fique a cargo de certos componentes da festa e, em outros, incorpora parodicamente ao seu próprio discurso as marcas do discurso da personagem de que trata.

O esforço por isolar e identificar cada participante da festa encontra por parte do texto uma “natural” resistência, pois faz parte de sua eficácia crítica apresentar a maioria das personagens como um amontoado de seres basicamente sem rosto ou identidade, mas não sem rubricas caracterizadoras de seu lugar ideológico nos quadros sociais. Tanto é que a roupa, as frases feitas, a decoração e os bairros são códigos indispensáveis à leitura dos papéis desempenhados nesta sofrida *encenação*.

No entanto, apesar da resistência textual, expressa no modo de espalhar as informações, procuramos organizar, como primeiro passo de leitura, uma listagem das personagens mencionadas

no texto, pontuando tanto quanto possível as relações de parentesco e certas marcas por que são reconhecidas.

Através dessa seleção inicial, aparentemente desnecessária, vemos que o trabalho de sistematização, inerente ao procedimento analítico, desrespeita aquilo que no texto é fundamental para sua realização: a técnica do embaralhamento gradativo das figuras em cena. Pelo efeito da fingida mistura e da “indistinção” que parecem caracterizar a festa, o conto desconstrói, crítica, humorística e tragicamente, os valores relativos à boa consciência familiar. Assim como este tipo de montagem, por cruzamento e desencontro de linguagem, tem papel relevante na instalação do clima tenso e agitado do “feliz” aniversário, o recurso de desmontagem empregado na leitura permite-nos entender melhor a própria lógica da tensão. Passemos ao detalhamento das personagens, isoladas aqui como se num “roteiro”, devido ao processo de dramatização através do qual a narrativa se desenvolve:

A mãe

- A aniversariante, a velha (assim mencionada diversas vezes pelo narrador) ou ainda: a mãe, mamãe, vovó e D. Anita (cujo nome só aparece uma vez e pela vizinha, elemento fora da rede de parentesco).

Os filhos (presentes)

- *Zilda* — “a filha com quem a aniversariante morava”,

“a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante”; “a dona da casa” (sintagma diversas vezes repetido).

- *José* — “filho mais velho agora que Jonga tinha morrido”, acompanhado de sua família (não especificada); o “incumbido” de fazer o discurso e animar a festa.
- *Manoel* — embora filho também (“o filho Manoel”), é mencionado quase que exclusivamente pela relação de sociedade com o irmão. Sendo sócio de José, faz-se solícito, procurando sempre repeti-lo. Além disso, sente-se vigiado e acabrunhado diante da esposa — figura outra que no texto não aparece senão com a função de olho recriminador do marido.

Os filhos (ausentes)

- *Observação*: Dos seis irmãos homens mencionados, quatro estão ausentes, uns da cena do texto, enquanto menção direta, outros da cena da festa propriamente dita. Entretanto, é possível detectá-los através do modo indireto por que são apresentados:
- *Jonga* — já morto, é visto por José como “o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara” e, por essa razão, seguro (o que o coloca em oposição aos outros irmãos, tanto pela segurança, como pela *forma de ausência*).
- *O marido da nora de Ipanema* — representado pela esposa,

que o justifica dizendo que ele “viria depois”.

- *O marido da nora de Olaria* — “não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados”.
- *O sexto filho* — embora ausente da cena textual, pode-se deduzir, sua existência, se atentarmos para a indagação que percorre todo o texto sobre uma outra personagem que tem função decisiva no conjunto do conto, apesar de — e justamente por isso, estando na festa, dela não participar (outra forma de ausência): Cordélia, “nora mais moça”.

As noras

- *A nora de Olaria* — não lhe é dado o nome próprio, apenas sua caracterização típica: “seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles”; os filhos (duas meninas e um menino) a rigor; sua “posição de ultrajada”; a frase caricata que dirige à dona da casa: “Vim para não deixar de vir” e a série de observações de despeito e revolta.
- *A nora de Ipanema* — concunhada da nora de Olaria, também sem indicação do nome próprio e tipificada: acompanhada de dois netos e da “babá ociosa e uniformizada”, marcando-se, assim, as diferenças de classe.
- *Cordélia* — “a nora mais moça”, despojada de qualquer tipificação; presente à festa, embora reconhecida pela ausência (percorre repetidas vezes a indagação. “E Cordélia?”).

Única das noras com nome próprio e mãe do neto apontado como aquele em quem a velha deposita confiança: Rodrigo.

Os netos

Não especificados em sua maioria, com exceção de Rodrigo (filho de Cordélia), que também é indicado por ausência e sobre o qual se detém positivamente a reflexão da aniversariante.

- *Observação:* O eixo velha-Cordélia-Rodrigo mais adiante será explorado, tal sua importância em meio aos acontecimentos.

As esposas dos netos

Englobadas todas na reflexão da velha sobre a má escolha dos filhos e dos netos, tendo-as como mais fracas ainda: “Mas que mulheres haviam escolhido! E que mulheres os netos — ainda mais fracos e mais azedos — haviam escolhido”.

- *Observação:* Sobre os demais (os bisnetos — não especificados em sua maioria —, Dorothy e a vizinha) não são dadas maiores informações textuais.

Com tal levantamento, já podemos reexaminar, com maior cuidado, as colocações a que nos referíamos sobre as situações gerais do conto, e, indo mais adiante, acompanhar as duas direções interligadas que o constituem: a relativa às questões

de cunho social, abarcando a festa de aniversário enquanto cumprimento de formalidade, e a relativa às questões existenciais que se abrem, como fendas, no espaço daquelas. Entre ambas, a aniversariante terá papel central e decisivo.

Sobre o espaço social

Voltando-nos para o processo de deteriorização dos valores e das relações familiares, podemos dizer que, pela aproximação de contrários sociais, através da comemoração, a família no texto já em si representa, de fato, um corpo social diferido por estatutos de classe, donde a reunião só faz acentuar a representação e o conflito. A “mistura” de acontecimentos e de personagens, ao invés de dificultar a visibilidade do que se afirma sobre as diferenças, auxilia ressaltar, sob o signo da aparente fusão, papéis firmemente marcados. O trabalho de reorganizar a distribuição das personagens, funcionando quase como um roteiro, não apenas orienta a leitura, como denuncia o sistema de *representação* a que grande parte dos membros ficcionais, formadores desta família, não escapa. A própria seleção dos bairros e a arrumação da sala que serve de cenário estabelecem uma geografia social, através da qual os contrastes se reforçam. Os três bairros cariocas mencionados — Olaria, Copacabana e Ipanema — não são marcados sem intenção; destacam os três diferentes espaços sociais da cidade, exemplificativos e metonímicos em relação às diferenças econômicas.

Tais bairros, segundo o texto, são caracterizados pelas ideologias de seus respectivos representantes. A história contada flagra, num mesmo espaço, o choque destas diferenças e revela o pano de fundo comum que as assemelha. A festa, tempo em que polos extremos se encontram, dá-se no espaço de Copacabana que, do ponto de vista geográfico, situa-se “entre” os dois outros. Espaços sociogeográficoeconômicos distintos, agora aproximados por um motivo (o aniversário) que não anula as arestas entre as personagens, nem tampouco deixa de evidenciar o que as iguala: o cumprimento ritualístico, a artificialidade dos atos, a clichêização da linguagem e das relações, bem como a acatãção e a exposiçãção dos emblemas do que cada um entende como sendo expressãção de seu *status*.

Verifiquemos como se dá a arrumaçãção da sala do velho apartamento da personagem Zilda, em Copacabana, lugar-meio, portanto: a mesa no centro, a velha à cabeceira, as “cadeiras unidas ao longo das paredes, como numa festa em que se vai dançar”. Dentro dessa disposiçãção, as duas noras (de Olaria, de Ipanema), afastadas e em posiçãção frontal. Basta este recorte sobre a distribuiçãção dos objetos, e sobre a posiçãção das duas representantes dos extremos espaços ideológicos para que se torne evidente o sistema de separaçãção e de rivalidade trabalhado pelo conto: de um lado, “a nora de Olaria empertigada”; de outro, “a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria”.

Armado então o cenário em forma de teatro de arena, colocam-se, como centro, a mesa e a mãe. A posição da mãe sem dúvida não é arbitrária, uma vez que é em função desse centro e dessa origem que o desequilíbrio das personagens se processa. Mais adiante, deter-nos-emos ao exame desse fato.

Se observarmos, pela sistematização anterior, as personagens de descendência ou proximidade simbólica mais direta com a aniversariante, dois traços básicos podem-se construir e ler: *presença/ausência*, em relação à festa.

Os elementos formadores do eixo *presença* são compostos tanto pelos que estão na festa e dela participam, como pelos que, ausentes, se fazem representar (Zilda; nora de Olaria e marido representado; nora de Ipanema e marido representado; José, Manoel). Já os elementos componentes do eixo *ausência* são formados pelo que não está por razão de *morte* (Jonga) e pelos que, embora presentes, são referidos por ausência (Cordélia e Rodrigo). Note-se que não podemos falar em marido de Cordélia, tal o silêncio que cerca a própria relação institucional — marido —, em se referindo a esta personagem. O centro dos dois eixos é a própria velha “que não se manifestava”. Sua ligação afetiva, porém, é feita basicamente no eixo da ausência, ou ainda, no eixo da existência. Seu escárnio dirige-se, todavia, sobre os membros em presença.

Talvez assim se vá explicando, aos poucos, a “divisão” feita entre espaço social e existencial. O social aqui está relacionado ao próprio espaço de *presença*, enquanto o existencial ao de *ausência*. Isto pelo texto mesmo, ao fundir ao clima nacional a história bergmaniana. Examinemos, por parte, os componentes ligados à presença, estabelecendo as observações pertinentes.

As personagens femininas, cuja relação de parentesco é detectável, são *mães*. Acompanhando-se apenas o quadro feminino marcado por *presença*, excluindo, pois, D. Anita (a aniversariante) e Cordélia, ver-se-á por onde se move a crítica do narrador: a dona da casa (Zilda) promove a festa, uma forma de punição para todos, como quem cumpre uma obrigação de aparência, resultando em ódio, cansaço e revolta. Revolta que já vem da determinação social tácita que diz caber ao feminino ocupar-se da mãe, alojá-la. Determinação que obedece a seu modo, esperando recompensa:

“Mas ninguém elogiou a ideia de Zilda, e ela se perguntou angustiada se eles não estariam pensando que fora por economia de velas — ninguém se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforos sequer para a comida da festa, que ela, Zilda, servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado”.

A nora de Olaria, por sua vez, mantém-se em “posição de ultrajada”, fitando “desafiadora a nora de Ipanema”, recriminando os possíveis defeitos da festa e das pessoas:

“De sua cadeira reclusa, ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem um drapeado [...] o que não era moda coisa nenhuma, não passava era de economia”;

“Examinando distante os sanduíches que quase não tinham levado manteiga. Ela não se servira de nada, de nada! Só comera uma coisa de cada, para experimentar”.

Quanto à nora de Ipanema são menores as referências. Deixa-se indicar muito mais pela menção da babá uniformizada e pelo próprio bairro. Elementos que se oferecem como agressão, já que marcas de posição social.

Porém, se, quanto ao quadro feminino incluso no eixo de presença, a aguda e sarcástica crítica do narrador se volta para os variados mecanismos de mútua agressão, evidenciados pela própria preocupação com aparência e futilidade, quanto ao quadro masculino desse mesmo eixo (em particular José e Manoel), a desconstrução textual incide sobre o medo e a insegurança, refletidos no esforço por falar, ou endossar. Em relação aos homens, é fundamentalmente a linguagem codificada e imitativa que se põe em jogo. Na impossibilidade de uma linguagem

“expressiva”, ou mesmo de efeito, as personagens masculinas acabam entregues à mímica, por mais que se esforcem em contrário, repetindo sempre a mesma frase-clichê com pequenas variações. Assim, a fala designada ao masculino para sua representação realiza-se à base da função fática, indicando menos o desejo de dar prosseguimento à comunicação (no caso inexistente) que a total incapacidade de fazê-la existir. Pelo esforço e pelo fracasso, fica declarada a interdição do circuito das relações familiares. Para não correrem o risco de ficarem entregues a outra linguagem, que os desequilibra e que a mãe atualiza na mudez — a do silêncio —, os filhos homens procuram desesperadamente preencher o vazio, tornar ruidosa a festa, impedir a descontinuidade. Encontram-se ali para camuflar a desintegração e garantir a mentira de que existem festa e alegria.

A representação é tal, que entre os dois irmãos sócios, intimidados e “falantes”, passa a se estabelecer um outro tipo de sociedade: a do discurso, enquanto empresa falida e dissimulada pela palavra estéril. Como antes o discurso pertencia ao irmão mais velho, Jonga (morto), torna-se obrigação de José desempenhar, a seu modo, o papel de mestre de cerimônias, enquanto ao outro, Manoel, cabe funcionar timidamente como segunda voz, fazendo coro com José — modo de “colaborar” com a festa e agradar ao sócio, apesar da constante vigília recriminadora da mulher: “— Oitenta e nove anos, sim senhor! — disse José”, “— Oitenta e nove anos! — ecoou

Manoel que era sócio de José. “— É um brotinho! — disse espi-rituoso e nervoso, e todos riram, menos sua esposa”.

É através do humor presente na construção da narrativa que se processa a desmitificação dos ritos sociais, notáveis na falsa fome, na falsa alegria, na falsa linguagem. A sociedade aí outra coisa não é que teatro, sem, no entanto, se reconhecer como tal. E a própria falência da linguagem verbal dos participantes deflagra-se ainda mais pelo choque existente entre o esforço de falar e o resultado do esforço. Assim, quando José procura “alguma coisa a dizer”, “esperando de si mesmo com perseverança e confiança a próxima frase do discurso. Que não vinha. Que não vinha”, encontra apenas, em seguida, como resposta do aguardado, mais um clichê entre tantos.

“E de repente veio a frase: — Até o ano que vem!”

O resultado, portanto, não difere em nada do conjunto de representações por que se processa a festa. As falas, pelo desgaste semântico, têm seu significado remetido para aqueles que as pronunciam, caracterizando comicamente as personagens e assinando o óbito da comunicação em família. Assim, “os laços” — mesmo que os familiares não os queiram cortar — já se encontram cortados, se vistos como sinal de união. Ou ainda, tornam-se mais estreitos,

se desfizemos o seu significado mais comum e seguirmos o modo como, pelo próprio texto, ele se faz reler: laços entendidos como prisão.

A esse “silêncio” da palavra (constatável pela série de sintagmas como “Vim para não deixar de vir”; “Oitenta e nove anos, sim senhor”; “hoje não se fala em negócios!”; “Até o ano que vem!”) contrapõe-se a própria palavra do silêncio, que a aniversariante passa a significar. E não é mesmo por puro jogo de linguagem que emprestamos esta distinção ao texto, e sim para que com ela nos encaminhemos a outra direção, a das questões existenciais que se estruturam a partir da imagem da ausência e do silêncio.

Sobre o espaço existencial

A divisão do texto nesses dois espaços (social e existencial) não pretende efetivar uma separação real entre duas possíveis categorias, já que a questão tida como existencial não se dá fora da rubrica do social. Apesar de constituir um mesmo conjunto, resolvemos separá-los em dois subconjuntos: isto não só pela necessidade de exposição, como pela construção do texto, onde se separam as personagens indicadas pela *presença*, das personagens faladas em função da *ausência*, mesmo presentes na festa. No centro dessa divisão, como já vimos, encontra-se a aniversariante. Embora seja

ela o tronco que gerara aqueles “azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria”, conforme sua própria enunciação sobre os participantes em presença, deles se diferencia.

Recolocados estes pontos, passemos ao exame de como se constrói a figura da velha, a sua relação com os *participantes* e com os que, mesmo estando entre os outros, atualizam-se, com ela, como componentes formadores de um novo eixo de relação: a velha, Cordélia (a nora mais moça), Rodrigo (neto de sete anos).

Destaquemos antes algumas informações indispensáveis a respeito do processo de enunciação do texto, que, apesar de abordado no início da leitura, exige agora seu desdobramento.

A narração realiza-se predominantemente a partir de um ponto de vista “externo”, utilizando a terceira pessoa de forma bastante maleável: o modo de narração altera-se, dependendo da personagem enfocada. Em relação à família de um modo geral, o narrador apresenta certos detalhes e justificativas que demonstram um conhecimento, senão completo, pelo menos bastante íntimo, seja pelos traços avaliatórios e descritivos, seja pelo modo como emprega o discurso indireto livre para que Zilda ou a nora de Olaria, através de seu próprio discurso, evidenciem suas contradições. Em ambas as situações,

o narrador não abandona jamais o controle da narrativa, fazendo com que o contraponto de falas estabeleça por si só o humor crítico. E mais, inclusive a própria enunciação do narrador comporta, criticamente, traços que bem identificam as personagens tratadas. Certos hábitos de linguagem utilizados para dar prosseguimento à narração são consoantes à forma de preparação da festa promovida por Zilda. Aproximam-se, por choque, duas enunciações, a da personagem e a do narrador, como demonstram os sintagmas, por nós grifados, a seguir:

“E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço”;

“E por assim dizer a festa estava terminada” (grifos nossos).

Pelo encontro de um mesmo enunciado em diferentes enunciações, constitui-se no texto a paródia, instalando uma outra oposição, esta ao nível do discurso, verificada entre enunciação do narrador *versus* enunciação das personagens. A leitura dos enunciados só bem se efetiva, se levado em conta esse jogo de enunciações, presente já no próprio título, “Feliz aniversário”. Se, do ponto de vista das personagens, a frase-título não ultrapassa a forma de um desgastado sintagma empregado por aqueles que se apresentam como paráfrases de si mesmos, do ponto de vista do narrador, a mesma frase não apenas remete à função de blague e ironia, como também

resgata o significado de “nascimento”, proposta de vida endereçada à mulher diferenciada das demais. No caso, Cordélia, conforme almejamos demonstrar.

O mesmo narrador que apresenta os acontecimentos e seus participantes, que avalia e lhe penetra na consciência, tem, em relação à aniversariante, diferente atitude. Focaliza-a inicialmente por *flashes* instantâneos, tomando-a apenas pelos aspectos visíveis, pela *exterioridade* e pelo *silêncio*, reforçando com isso a capacidade que constitui a expressão fisionômica da velhice, interdita a ele próprio narrador, como se só a pudesse ver por fora. Intercalando-se aos fatos e a sua agitação, repete-se com insistência a imagem: “A velha não se manifestava.” Podemos daí depreender que o texto se desenvolve, em relação à festa, pelo jogo entre *silêncio/fala*, *quietude/movimento*, e, em relação ao narrador quanto a seu objeto narrado, pela dualidade entre *conhecimento total* e *conhecimento parcial*.

Seguindo-se os termos avaliatórios com que a aniversariante vai sendo construída, ver-se-á que a maioria deles se faz por deslocamento. É por meio da relação dela com os objetos e com as outras personagens que ela vai se revelando significativamente. Além desse aspecto, cada termo a designá-la amplia gradativamente a intimidade do narrador, bem como o conhecimento do leitor.

“E à cabeceira da mesa *grande* a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos”;

“sentada à cabeceira da *longa* mesa *vazia*, *tesa* na sala *silenciosa*”;

“E de vez em quando aquela *angústia muda*” (grifos nossos).

Dos termos acima, apenas *tesa* e *angústia muda* referem-se diretamente à personagem. No entanto, *grande*, *longa*, *vazia* (mesa) e *silenciosa* (sala) a ela se ligam por efeito de deslocamento. Não nos furtemos a confirmar, junto ao dicionário, a propriedade do elemento *tesa* com que a velha é designada. Enquanto adjetivo: “esticado, retesado, tenso”; “ereto, hirto, inteiriçado”; “seguro, firme”; “corajoso, audaz”; “dado à luta”; “íngreme” etc. Enquanto ligado ao verbo destaca-se: “Exigir de (um subordinado), com rigor, o cumprimento de suas obrigações”. Enquanto substantivo homônimo tem-se: “Morro quase a pique”. Logo, *tesa*, fora as outras relações semânticas, circunscreve, pelo conjunto semântico de que se constituirá a velha, tanto a noção de força, quanto a noção relativa à possibilidade de queda.

Detendo-nos, por ora, sobre os dados semânticos mais pertinentes (*grandeza*: grande, longa; *tesa*; *ausência*: vazia; *silêncio*: muda, silenciosa), reconhecemos que todos se ligam à velhice e formam um sistema de valores antagônicos à maioria dos componentes da festa. A diferença entre “origem” e “descendentes” gera o clima de conflito geral, além

da inquietação e da insegurança, resultantes do desconhecimento sobre o que se oculta sob a fixidez da expressão fisionômica. A velhice não é tão só silêncio, força, possibilidade de ruína, como também impossibilidade do fácil deciframento. É, no familiar, a presença do estranho:

“Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. *Tratava-se* de uma velha *grande*, magra, *imponente* e morena. *Parecia oca*” (grifos nossos).

Os trechos referentes à opacidade e à suposição da ausência de um “dentro” permitem retornar tanto à distinção entre *exterioridade* e *interioridade*, quanto à questão do conhecimento do narrador em relação à velhice. Observe-se que os traços “*exteriores*” (grandeza e imponentia, antes: tesa) são falados como certos (“*Tratava-se*”), já os de interioridade (oca, antes: *vazia*, usado para mesa) como supostos (“*Parecia*”).

Importa notar que o recurso metafórico, relacionando a velha à mesa (grandeza da velha/grandeza da mesa), estende-se para a relação velha/bolo. A mesa recebe novos índices semânticos após iniciada a festa, tais como *sujeira* e *ruína* em oposição à ainda inteireza do bolo:

“Na cabeceira da mesa já *suja*, os copos *maculados*, só o *bolo inteiro* — ela era a *mãe*”;

“A aniversariante olhava o bolo *apagado, grande e seco*” (grifos nossos).

O exame dessa transformação imagética, não arbitrária, facilita-nos compreender a relação que se desenvolve no ato de cortar o bolo. Aí, nova e fundamental série de termos se organiza em torno da questão que encerra o texto: “A morte era o seu mistério”. Vejamos.

Cortar o bolo revela-se por indicadores de assassinato e morte:

“deu a primeira *talhada* com *punho de assassina*”;

“Dada a primeira *talhada*, como se a primeira *pá de terra* tivesse sido lançada, todos se aproximaram [...] cada um *para a sua pazinha*” (grifos nossos).

O bolo, enquanto *inteiro*, desaba (“As crianças [...] acompanhavam atentas a *queda*”), relacionando-se então ao termo *tesa*, em seu valor substantivo. Todavia, a relação de semelhança bolo/velha não é completa, já que a queda é tão só do elemento empregado na associação, permanecendo a velha ainda inteira e “devorando o seu último bocado”. Mas é exatamente a partir da destruição (morte) simbólica que a velha se deixa tomar pensando. O narrador cede, por momento, à velha o lugar de sujeito predominante da

enunciação. A aniversariante, assumindo seu discurso, seja pela utilização da falsa terceira pessoa, seja pelo emprego direto da primeira, evidencia seu desprezo pelos que compunham sua família, excetuando Rodrigo. Na reflexão da velha intercalam-se imagens do narrador vinculadas ainda aos eixos morte/vida: “E se de repente não se ergueu, como um *morto* se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais *dura* na cadeira, e mais *alta* [...] *imponente* à cadeira, desprezava-os” (grifos nossos). E como consequência da própria reflexão (“pensou de repente como se cuspiisse”) “com força insuspeita cuspiu no chão”, num gesto de reconhecimento e de constatação de uma verdade nauseante.

A cena do cuspe interessa-nos menos pela descontinuidade que provoca, ou pelas reações dos convidados e da dona da casa, do que pela concordância face ao acontecido: “a velha não passava agora de uma criança”.

A concepção ideológica da velha como criança, corroborada pela decoração infantil, traz-nos dois pontos fundamentais. Primeiro, se vista pela enunciação do narrador, a frase que liga a velha à criança ressoa para outro lugar que não o da tranquilizadora afirmação ideológica, mas para a questão do *nascimento* e da *vida* em tensão com a *morte*; segundo, se tomada pela percepção das personagens, vemo-nos obrigados

a explorar melhor a relação entre os termos mãe e presilha. Indagamos sobre a segunda questão, já que a primeira, mais adiante, se põe de outra forma. Para tanto, relembramos: a comunicação entre mãe e filhos presentes constata-se interrompida. A atitude de Zilda em relação à mãe é a mesma que tem em relação à casa — ambas são dispostas como objetos, componentes de decoração:

“Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado — sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia”.

Atentemos para o fato de que a filha, ao “cuidar” da mãe, inverte a função. Passa de filha a mãe da “criança” (a velha), colocando-lhe a presilha (enquanto tira que serve para amarrar, afivelar ou prender alguma coisa) — evidentemente no mesmo campo semântico de *laços*. A relação mãe/ filha, com ou sem inversão, deixa-se falar por esse elemento de elo sufocante. Não é sem fundamento, portanto, que a sensação da velha, ao constatar ser mãe de todos, veicula-se à presilha:

“E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos”.

Tal relação, *mãe/prisão*, sutilmente tecida no texto, permite enfim reler diferentemente a frase “Amor de mãe era duro de suportar”.

À medida que o aniversário, pelos próprios índices que o caracterizam, aproxima-se simbolicamente da problemática existencial morte/vida, torna-se menos difícil examinarmos os elementos que formam com a velha o eixo de ausência: Cordélia e Rodrigo personagens a seu modo ausentes. Tanto se pergunta “e Cordélia?”, como “cadê Rodrigo?”. Rodrigo, na reflexão da velha sobre os membros de sua família (“ratos se acotovelando”), aparece como sendo o único visto como “carne de seu coração”, em oposição aos outros, tratados como “carne de seu joelho”. Este, o neto escolhido, filho de Cordélia, simboliza o outro extremo da velhice, a infância. No centro desta nova relação, encontra-se Cordélia por decidir. Assim, pode-se reapresentar o seguinte fio a estruturar as forças entre as quais se encontra a figura ausente de Cordélia:

Velha (Morte) — Cordélia — Rodrigo (Vida)

Através da imagem da morte, a personagem Cordélia, a nora mais moça, recebe e lê a mensagem de vida, estreitamente ligada à de amor. Mensagem não expressa pelas palavras, mas pelo gesto inscrito no punho da aniversariante:

“O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta”.

Cordélia, entre os dois polos (a morte e a vida), é a única a decifrar o mistério da velha. Enquanto intérprete, recorre à velhice, implorando ainda “um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim, agarrar a sua derradeira chance e viver”. Porém a velha, já de novo esfinge ocultada em sua fixidez, nada mais diz, porque segundo o texto, “a verdade era um relance”. O caminho que segue Cordélia, ante a revelação, é assinalado também por uma outra linguagem gestual, a mão daquele que representa a vida, Rodrigo: “E arrastada pela mão paciente e insistente de Rodrigo, a nora seguiu-o espantada”.

Este momento de revelação, instaurado subitamente sobre o tumulto da festa, organiza-se de forma ainda metafórica. Através do que é falado e ouvido por duas mulheres, o texto propõe o viver e o amar. As questões existenciais, entretanto, não se fecham aí. Se nos voltarmos outra vez para a figura da velha, surge a frase que se repete — “Será que hoje não vai ter jantar” —, ao lado de “A morte era seu mistério”. A inquietação sobre o jantar, que as comidas da festa não substituem, reafirma a potência, escrita e ocultada em sua impenetrável máscara da velhice. Pela fome, mostra-se como sendo a que ainda quer também *viver*. Daí, os adjetivos finais: “erecta, definitiva, maior que ela mesma”. As outras personagens de *presença*, ao contrário, apesar de não alimentadas, mas sem fome, sentiam “obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem

perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais — que palavra? Eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos. Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto”.

Como vemos, o sistema crítico do texto muda de direção o significado do termo morte, anunciando não tão só para a morte representada pela *velhice*, mas principalmente para a morte contida nas relações e na linguagem codificadas. Aprisionados a estas, partem os membros da família, “andando meio de costas, sem saber como se desligar dos parentes sem brusquidão”, preservando-se, assim, os laços-presilha-prisão que os “unem”. Mas é “preciso que se saiba. Que a vida é curta” e que se “deve, num ímpeto dilacerante, enfim, agarrar a sua derradeira chance e viver”, diz-nos, por tantas vias e de relance, a literatura de Clarice a desenhar, na diferença de cada texto, uma tão fina e especial pedagogia da existência.

VI — CLARICE, A AUTORA, A OBRA, A LITERATURA

O belo ensaio de Antonio Candido a propósito do primeiro livro de Clarice Lispector — *Perto do Coração selvagem* — grafa no próprio título — “No raiar de Clarice Lispector” — seu vislumbre crítico-intuitivo do surgimento, no solo da literatura feita no Brasil, de uma possibilidade de corte e de diferenças radicais quanto ao ato de conceber e de realizar o trabalho ficcional. Observava, então, Antonio Candido, que nos “romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*”. Reclamando por uma literatura em que “o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado”, Candido, já com a percepção clara sobre

a relatividade da crítica que se pauta no princípio das influências (“A crítica de influências me mete certo medo, pelo que tem de difícil e sobretudo de relativa e pouco concludente”), anuncia a escritura anunciadora de Clarice como um acontecimento a fissurar, de modo próprio, a tendência à continuidade e à aceitação do sempre igual.

“A intensidade — colocava ele acerca de Clarice — com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização”.

Passados os anos do anúncio (de Clarice e de Candido) e mobilizada com força a atividade criadora (de Clarice e de Candido), podemos ver hoje que o raiar do título aquele ensaio continua a valer como signo adequado para designar tanto a) o aparecimento do “primeiro” “livro” de uma jovem escritora (Clarice não tinha mais que 17 anos e já podemos ler em *A Bela e a Fera* outros raias escritos aos 14); tanto b) o sinal de uma ruptura luminosa sob e um certo predomínio do tom marrom na cena do romance; tanto c) a particular atitude de Clarice ao fazer de cada experiência de escrita um novo raiar; tanto d) a estranhante percepção de suas personagens sobre uma infinidade de elementos que, saídos da ordem do banal, produzem de súbito luz própria. Raiam assim os seres e a linguagem, as

coisas e as palavras. Todos estes raios, parciais ainda, formam a caleidoscópica possibilidade de olharmos um autor, uma obra e uma literatura. Ativemos os reflexos de alguns deles.

Cada experiência de escrita um novo raio

Embora não creiamos, talvez fosse possível falar-se de um escritor e de uma escritura que amadureçam com o tempo. A Crítica Literária, via de regra, assim supôs e lidou com essa vontade de verdade para, de um lado — quando se referindo à pequena quantidade de produção de alguém ou de algo em estreia — estimular o potencial aperfeiçoamento (lado conselheiro a cumprir sua função humanista); de outro — quando se referindo a um mais vasto material e a um escritor já reconhecidos — para dominar a diversidade e firmar um perfil inteiro e continuado (lado disciplinado a cumprir sua função iluminista de esclarecer, segundo os critérios do bom, o que pretende e como evolui uma obra. A divisão em fases, normalmente em três (sendo a última, modo geral, a síntese das duas outras), ajudava a tranquilizar, a apagar os ruídos, a condensar o disperso; criando um contínuo, tentava-se dar à literatura o estatuto de um fazer compreensível e enfeixável numa ordem. Em ambos os lados, o saber volta-se para uma unidade em progresso, a ser desenvolvida no primeiro, a ser identificada — porque já construída —, no segundo. Sob esta orientação, sem dúvida,

foram e continuam a ser produzidos notáveis e importantes textos críticos: a ilusão e/ou o sentido da ordem *criam*: sua beleza, *produzem*: sua eficácia, *armam*: sua verdade e *compõem* também: a história. A literatura, vista neste horizonte, seria uma espécie de platitude, serenizável pelo esforço e pelo fôlego para com o geral — uma espécie de filme sem cortes como quis e fez Hitchcock, em *Festim diabólico*, conduzindo seus atores a obedecerem os riscos já traçados dos movimentos numa sala desenhada no chão. Sob esta orientação estariam — servindo de suportes — aceitas e empregadas noções globalizantes como a de *autor* (enquanto uma unidade civil e moral), como a de *obra* (enquanto uma unidade de propósitos e de estilo), como a de *literatura* (enquanto uma unidade de constituição discursiva plenamente diferida de outras) como a de *nação* (enquanto uma unidade de valores e tendências) como a de *história* (enquanto uma unidade de fatos e regras desdobrada de modo evolutivo segundo a dinâmica de um *progresso* se realizando e de uma melhoria a ser atingida). Esta última, a comportar as outras e por elas alimentada, é mais confusa porque tanto pode remeter a um progresso para frente — a modernidade contém corrigidos o hoje e o ontem —, quanto pode remeter a um progresso para trás — a antiguidade clássica não só é a fonte, o princípio, mas também o parâmetro, o fim para o qual se devem dirigir o belo e o perfeito.

Todo solo — de desejo e de convicção de valores — é fértil e nele é dada a condição de existir uma história. A história da leitura, bem como a da literatura — em sua dispersão, pois há muitos outros suportes e muitos outros rumos, produtivos também —, formadas de um certo plural em embate, ainda estão por ser estudadas como forças afirmativas destes sensíveis e desuniformes tecidos do saber, da arte, da cultura.

Pois bem, mesmo sendo supostamente possível, partindo-se daqueles valores, estabelecer uma delimitação das fases de amadurecimento de uma escritura, assim agir em relação à de Clarice seria abafar a “pulsção” (como ela própria nomeia certos textos seus) sempre intensamente diferenciada sob o véu de uma semelhança — talvez a semelhança de uma pergunta tão ampla como a que se dá pela entrada de um constante *o que é o que* (— se quer? — se entende por? — permite a algo ser o que é? — significa isto? — *o que é o que*, enfim, faz *disto isto?*) a diferir-se e a pulverizar-se em respostas ora inquietas, ora silenciosas, ora ameaçadas pelo acúmulo da linguagem e das possibilidades do *ver* e do *avaliar*.

A avaliação — o avaliar os valores dos valores —, que Nietzsche, na outra ponta das pontas do indagar e do afirmar, empreendeu em suas também pulsações poético-filosóficas, elabora a pulsação-ficção-poesia-filosofia disseminada nestas

redes, nestes jogos que são os textos de Clarice: fragmentos de perguntas e de respostas, como ondas. Os textos de Clarice, em seus atos de fingimentos a produzirem flutuações de verdades, em seus recursos de falar por um *como se*, estilhaça, face a cada coisa, a cada valor, os modos de existir (e) das significações.

A avaliação, como gestos do bailarino hindu, faz parar o andamento do que se costuma chamar ação da narrativa, criando a ação da linguagem, ressonando, quase no ar — o que Antonio Candido já reconheceria, no referido ensaio, ao dizer que Clarice sentiu “que existe uma certa *densidade* afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar *imagens* novas, novos *torneios*, *associações* diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas” (grifos nossos). É a dança-escrita do estatelamento, de que trata Clarice em uma de suas “crônicas”, em *A descoberta do mundo*, sob o título de “Tentativas de descrever sutilezas”. É, pois, a distância do percurso que vai do imitativo ao alusivo e seus distúrbios que Clarice ensaia pintar a cada momento. Um de seus instrumentos de trabalho é o recurso à alusão. Por ela, constroem-se os hemisférios das múltiplas perguntas e respostas.

“E se sua vida toda não teria sido apenas alusão. Seria essa nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos?”

A pergunta em *A maçã no escuro* é em si uma alusão à técnica alusiva do romance. Aludir, em Clarice, é mais que o construir via um *como se*; é o meio porque a linguagem prolifera, criando o incessante em *torno de*. Pelo efeito provocado por tantas afirmativas sobre cada minúcia do viver, o discurso alusivo consegue — ao invés de aprender e domar um sentido — apagar o contorno, abolir a perspectiva e sua ilusão de fundo, rasurar a unidade e espalhar mais ainda a dispersão. Cada coisa, assim, chapada e pontilhada ao mesmo tempo, deixa brilhar sua condição de verdade possível e provisória, ofuscando a perseguição dos fatos, pois eles, os fatos, “tantas vezes disfarçavam uma pessoa”, tantas vezes disfarçam a ficção e a história, ainda conforme *A maçã no escuro*.

Talvez se possa dizer, principalmente em relação aos romances de Clarice, o mesmo que observara o filósofo Merleau-Ponty na pintura de Cézanne: “Cézanne (Clarice) não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização tânea”. Ou ainda, “o gênio de Cézanne (de Clarice) consiste em fazer com que as deformações de perspectiva, pela disposição de conjunto do quadro (da ficção), deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente,

de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar”. Por via muito diferente da de Cézanne, o objeto em Clarice também “é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade”, com que em horror, fascínio e atordoamento se deparam diversas personagens — entre elas a escritora e o leitor.

Pois bem, não é o amadurecimento, a evolução, o progresso que norteiam a literatura de Clarice Lispector — o aperfeiçoar não vem, em Clarice, de um ir crescendo, de um aprimorar-se a partir do domínio, da facilidade e do emprego do já adquirido, do já sabido, do já feito. Aprender não é vencer etapas para se atingir um grau máximo. É, antes, ensaiar, avaliar, fracassar, refazer: abrir vários começos. Supor um movimento contínuo não apenas se opõe à lógica da especial procura e da intransferível constatação das personagens, como também nos aprisiona ao consenso de que se escreve sempre a mesma obra e de que tudo gira segundo as ordens de um igual que cresce. Com isso, passamos a conceber a história como um único e ininterrupto livro. Com isso, julgamos tranquilizar o conhecimento e a história, desconsiderando suas zonas de silêncio, suas condições de possibilidades, seus interesses e suas forças. Com isso, pensamos que se pode civilizar o selvagem coração do real.

O raiar de Clarice bem marca — além da ruptura que provoca cada primeiro livro — sua prática escritural que se concebeu

de modo que todo fazer fosse em si uma estreia, um empenho para se estar na humildade do inaugural, na invenção de um começo sem auxílio de qualquer terceira perna, como a personagem de *A paixão segundo G.H.* reconhece, sabendo que: ser um tripé dá segurança mas impede andar.

Como a história e a literatura têm vários começos, não nos resta senão, após aludirmos e aludirmos, reconhecer o fatal ensinamento da tautologia, enquanto afirmação de uma afirmação, que faz, enfim, tendo-se avaliado, constatar que *isto é isto*. “Mas era só isto?”, indagaria afirmando, surpresa, G.H. — dizendo a nós e a si que melhorar pode ser regressar de novo à coisa, que sempre esteve ali, mas que para ser olhada exigiu experimentar e relatar; que melhorar pode ser aceitar o mau gosto (das coisas e das palavras) e lidar com a abaulada superfície do banal; que melhorar é despojar-se de uma linguagem, imitativa e segura, para se criar uma outra, alusiva e instável, para logo a seguir sabermos que o lugar comum de que nos afastamos é solo tão comum, tão comum, que impõe de outro modo o ato de leitura.

Predomínio do tom marrom

Continua a faltar-nos uma história das formas, para que nos pudéssemos valer quando diante das condutas dos objetos artísticos em geral, e da ficção, em particular. Os recursos

disponíveis para abordagem desta são normalmente de natureza conteudística, baseiam-se nos enredos, nos conflitos, nas ideias. Muito pouco no *como*, muito pouco no motor da construção. As tentativas, ao nível do *como* uma linguagem ficcional produz seu movimento, chegaram — e isto demandou o labor de anos — ao limite da classificação dos meios empregados. Temos já hoje categorias úteis à caracterização e à leitura de realizações particulares. Categorias como as de ponto de vista, narrativa, personagens, narrador, enredo, tempo, espaço — todas desdobráveis segundo possibilidades classificatórias —, ao lado de categorias como as de romance, novela e conto, presentes nos livros de Teoria e/ou de História literárias, servem como primeiro passo de aproximação. São, no entanto, insuficientes para determinar a dinâmica do fazer ficcional, tendo em vista a própria matéria — a linguagem e seu processo de modelação.

Procuras voltadas para a formulação do comportamento das *formas* (envolvendo aí a pesquisa sobre funcionamentos, relações, projetos, lugares e modos de percepção, estratégias de fingimento etc.) continuam sendo feitas. Os próprios artistas talvez sejam dos que, além de fazê-las existir, mais avanço têm demonstrado — falando de suas próprias produções ou das produções alheias — quanto a um conhecimento explicitável das formas. Outras disciplinas, entre elas a Filosofia, a Psicanálise e a Linguística, bastante também têm contribuído, através dos

resultados de suas investigações, para se construir tal história. A Teoria da Literatura, interdisciplinar como solicita seu objeto de estudo, cada vez mais se volta para esta ainda inicial construção.

Por que estas colocações? Porque, se a história das formas já pudesse ser delineável, menos difícil (quem sabe) seria pensar a *ficção* em sua abrangência capaz de possibilitar, por princípios econômicos próprios, a atualização de infinitos objetos. Menos difícil (quem sabe) seria pensar a *ficção* em uma dada realidade cultural, a brasileira por exemplo. Menos difícil (quem sabe) seria pensar onde se localiza a particular ficção de Clarice Lispector em tal realidade. O problema é que antes, ou concomitantemente, das respostas a serem dadas a estas questões, se faz “necessário realizar um trabalho negativo”, como alerta o pensador Michel Foucault em sua *Arqueologia do saber*, no item “As unidades do discurso”: o trabalho negativo consiste em “libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma a seu modo, o tema da continuidade”. Noções que estruturam, e há muito guiam, os passos da leitura da história — a história social, a história das ideias, a história da literatura. O trabalho negativo visa a abalar, entre outras, as noções: de *tradição* (que “permite repensar a dispersão na forma do mesmo”), ligada à noção de origem e aos princípios da perpetuada semelhança; de *influência* (“que refere um processo de andamento causal”), ligada às noções de fonte e de famílias, filosóficas ou literárias; de *desenvolvimento* e de *evolução* (que “permitem

reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos, relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador”), ligadas às de progresso e de melhoria; de *mentalidade* e de *espírito* (“que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva”), ligadas à de estilo (de época) e à crença na determinação social.

“É preciso (dirá Foucault) repor em questão essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, no mais das vezes, se admitem sem qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de ligar entre si os discursos dos homens; é preciso expulsá-los da sombra onde reinam. E ao invés de deixá-las valer espontaneamente, aceitar tratar apenas, por cuidado de método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos.”

Somadas a estas, no caso do estudo da história das ideias e da literatura, três outras noções, ainda presas ao tema da continuidade histórica, devem ser avaliadas, pois, de tão consensuais, são acatadas quase que naturalmente, apesar dos problemas epistemológicos que envolvem. Referimo-nos às noções de *livro*, *autor* e *obra*. Foucault, perguntando-se, em relação à primeira, sobre o que determina a tranquilidade com que se emprega a noção de livro (o valor econômico?, um espaço físico e material que marque por si mesmo os limites de seu começo e de seu fim?), mostra-nos

a dificuldade em considerar, sob a naturalidade de um mesmo nome, coisas tão diversas como uma antologia de poemas, um missal católico, uma compilação de fragmentos póstumos, um processo, um romance, ou, se pensarmos em Clarice, as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e agora reunidas, pelo filho, no “livro” *A descoberta do mundo*. Indaga-se, assim, se “a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva que ela apoia?”. E ainda, se essa unidade discursiva (o tipo de discurso que se enfeixa no que chamamos de livro) não é ela mesma vária. Dirá Foucault: “Em vão o livro passa como um objeto que se tem na mão; em vão se reduz ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Desde que a interrogamos, ela perde sua evidência, não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos”.

Do mesmo modo, coloca a impossibilidade de se pensar a obra como uma unidade homogênea: “Quanto à obra, os problemas que ela levanta são mais difíceis ainda. Aparentemente, entretanto, o que há de mais simples? Uma soma de textos que podem ser denotados pelo signo de seu nome próprio [...]. A constituição de uma obra completa ou de um opus supõe um certo número de escolhas que não é fácil justificar nem mesmo formular: basta juntar aos textos publicados pelo autor os que ele planejava editar e

que só permaneceram inacabados por sua morte? É preciso integrar, também, tudo que é rascunho, primeiro projeto, correções e rasuras dos livros? É preciso juntar esboços abandonados? E que estatuto dar às cartas, às notas, às conversas relatadas, aos propósitos transcritos por seus ouvintes, enfim, a este imenso formigamento de traços verbais que um indivíduo deixa em torno de si no momento de morrer e que falam, em um entrecruzamento indefinido, tantas linguagens diferentes?”.

Ainda do mesmo modo e na mesma complexidade, situa-se a noção de autor, do qual se pergunta Foucault: “O nome de um autor denota da mesma maneira um texto que ele próprio publicou em seu nome, um texto que apresentou sob pseudônimo, um outro que se reencontrará, após a sua morte, em rascunho, um outro ainda que não passa de anotações, uma caderneta de notas, um ‘papel’?”. E afirma, após esta desmontagem da simplificada acatuação de noções: “O nome ‘Mallarmé’ não se refere da mesma maneira às versões inglesas, às traduções de Edgard Allan Poe, aos poemas ou às respostas a pesquisas”.

Um livro, uma obra, um autor só podem ser resultado do trabalho da leitura que, ao final, criam a identidade e a diferença incessante a partir de que se fazem os três. Em relação ao nome Clarice Lispector, não temos mais que um signo

a cruzar um feixe de relações distintas. Falar deste feixe é vê-lo em função dos variados raios — que fazem do ser vivo e social, após a leitura, um lugar imaginário. Neste lugar, nesta personagem produzida pelos textos lidos, encontram-se diferentes naturezas de linguagem, serenizadas algumas vezes pelo nome romance: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A hora da estrela* são a mesma coisa? Unificam-se por trazerem na capa a palavra Clarice Lispector? E a variedade de propósitos, de desejos, de personagens, de modos de olhar, de narradores, de espaços, de tensões, de lógicas, de escritas? E o termo ficção na capa de *Água viva*? Tudo não será um jogo tão arduo que o nome próprio do autor acaba por fazer parte da ficção — como pista, falsa e verdadeira a um só tempo?

Outras vezes, o mesmo heteróclito de linguagem é serenizado pelo nome conto: “Laços de família”, “Felicidade clandestina”, “A imitação da rosa”, “A Via-crucis do corpo”, “Onde estiveste de noite?”, “A bela e a fera”. E onde ficariam “Legião estrangeira”, “Visão do esplendor”, “Para não esquecer”? E as pulsações de “Um sopro de vida”? E os relatos das conversas com as empregadas, com os choferes de táxi e com os leitores expostos no jornal, agora em *A descoberta do mundo*, escritos, selecionados e reunidos, de dias de 1967 a dias de 1973? E os textos que, só por um modo muito enviesado,

podem ser ordenados segundo esta outra noção tão pouco compreensível quanto literatura infantil (*O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade*). E as traduções e as adaptações? E as histórias constantes em calendários de empresas? E as cartas aos amigos? E as notas de compras e os cheques assinados? E o livro em que dialoga com sua amiga Olga Borelli, tendo os dois nomes na capa (Olga Borelli, Clarice Lispector. *Esboço para um possível retrato*), cruzando-se título e autoria?

O autor, a obra e a literatura são, pois, operações de leitura. Assim como o leitor é um dos horizontes do texto, assim como aceita o pacto de se despersonalizar enquanto lê, assim como é uma personagem, assim também o autor, a obra, a literatura. A escritura/leitura criam essas desrealizações, constituindo o saber como um gesto a reger-se sobre a flutuação dos valores: ao tempo em que faz o trabalho negativo de leitura sobre o tom marrom a predominar sobre nosso desconhecimento, vai sendo feito também o trabalho afirmativo, de modo a trazerem à vista os sinais da ruptura se processando.

Sinal de uma escritura luminosa

A autora Clarice Lispector produziu uma obra, uma literatura. E sabemos já o que esta frase (não) quer dizer. Uma obra multifacetada, marcada pela prova (no sentido também

gustativo do termo). Ligada apenas pela data de estreia ao que se chamou de geração, construiu-se quase como um corpo estranho, em relação às principais tópicas de nossa moderna ficção, e imprimiu — no percurso tão cheio de atalhos como o da literatura feita no Brasil — mais que um estilo, sinais da improvável separação das linguagens, da proliferação das imagens, da avaliação dos atos, da iluminação brutal do cotidiano, da restauração dos objetos, da constatação irreversível do existir, da investigação dos desejos, da desconstrução da ordem e da boa consciência, da invasão da zona do sagrado. Movimentou-se da mais estruturada organização discursiva, como é o caso dos contos aqui estudados, à mais plena e compacta viagem verbal, como é o caso de *A maçã no escuro*, à mais fragmentária anotação, como é o caso de certos textos de *A descoberta do mundo*, à mais insólita experiência do gesto de observar a si como outro, como é o caso de *A paixão segundo G. H.*, à mais intensa pulsação dos sentidos, como é o caso de *Água Viva*. E mais, se quiséssemos, estando, em todos, muito de tudo isso, sempre diferido sob o efeito da forma de ficção. A diferença dos textos, efetivada por uma sintaxe e por um léxico a imprimirem sobre cada objeto e sobre cada valor um jogo de remissões — tautológicas, analógicas, alusivas —, desmancha a fatualidade, diversifica a unidade, destece a família (social e literária), fende a continuidade, interpreta a ordem e seus ditames, livra os sentidos — cria sua arte. De

modo ora sereno, ora tumultuado. Mas sempre em estado de paixão, a distribuir sua luz: um espetáculo às vezes tão ofuscante quanto um halo, às vezes tão excessivamente imaginário quanto a realidade — este coletivo e diário invento a nos tornar, a todos, escritores.

GLOSSÁRIO

- **DISCURSO** refere-se, quando relacionado ao estudo da narrativa, ao *modo pelo qual alguma coisa é falada*. Um discurso, em seu outro sentido mais geral, diz respeito à prática de apresentação das coisas a partir de um conjunto de signos (linguísticos ou não). Daí podermos falar de um discurso onírico, de um discurso filosófico, de um discurso feminino, de um discurso mítico, de um discurso literário etc. Sendo *discurso*, não pode ser confundido com uma simples soma de frases (assim como a frase não é uma soma de palavras, assim como a palavra não é uma soma de letras ou fonemas). O discurso é uma operação efetuada pela seleção e pela combinação de seus termos — esta mecânica combinatória não soma, multiplica, produz significações.
- **DISCURSO AVALIATÓRIO** refere-se a um tipo de registro verbal cujos sinais identificam aquele que fala. Certas frases, mesmo aparentemente objetivas e neutras, trazem em si uma espécie de avaliação, segundo a qual se pode reconhecer *quem* fala, *quem* avalia, ou ainda, *quem* conduz a enunciação. Os adjetivos

constituem a classe em que mais constantemente se dá o *avaliatório*.

- **DISCURSO DIRETO** refere-se ao recurso de retórica narrativa, que consiste na suspensão provisória da fala de um narrador para que se apresente, tal qual, a fala da personagem. Em: ela disse: — estou alegre — a fala da personagem mantém-se intacta, introduzida pelos verbos do tipo pensar, dizer, falar, responder etc. (verbos *dicendi*).
- **DISCURSO INDIRETO** refere-se ao recurso de retórica narrativa, que consiste em trazer para a fala do narrador a fala da personagem de modo indireto e alterado quanto ao tempo verbal. Em: ela disse *que estava alegre*, mudou-se o tempo verbal, mantendo-se o emprego do verbo *dicendi*.
- **DISCURSO INDIRETO LIVRE** refere-se ao recurso de retórica narrativa, que consiste em incorporar ao discurso daquele que fala marcas de linguagem flagrantemente relacionadas ao discurso daquele de quem se fala. Através do discurso indireto livre, acaba por criar-se uma superposição de dois códigos, de duas enunciações, formando uma espécie de visão *com*. As narrativas em que o fluxo de consciência tem papel decisivo empregam tal recurso do modo mais variado possível.

[O reconhecimento do emprego destes tipos de discurso (avaliatório, direto, indireto, indireto livre) em um texto literário tem maior importância, se tratado em função da articulação com outros elementos do texto. As funções desempenhadas e os feitos produzidos pelo uso deste ou daquele recurso — ou pela combinação de todos — encontram-se diretamente relacionados às significações textuais. As leituras aqui apresentadas mexem em alguns destes relacionamentos e destas funções.]

- **ENUNCIACÃO** refere-se aos elementos não verbais, de natureza muitas vezes pragmática, que ampliam as condições de entendimento de uma sentença, ou de um enunciado qualquer. As marcas da presença destes elementos não verbais encontram-se visíveis em determinados elementos verbais (em adjetivos, em indicadores de dúvida, em referências adverbiais). Tais marcas permitem localizar os componentes da enunciação, que são basicamente: *aquela que fala* (algo é uma certa coisa em função de quem diz), *aquela a quem se fala* (um enunciado se altera, por vezes, em função daquele a quem se dirige), *a situação em que se fala* (a situação é, esclarecedora do valor de uma frase, pois a contextualiza). Na frase dita: *ela é capaz de fazer*, ter-se-á o sentido de *capaz*, em função de quem diz (a fala do amigo poderia emprestar um valor dissemelhante à do não amigo), de

para quem se diz e de onde se diz. *Capaz* poderá indicar um valor relativo a habilidade e a força ou corresponder a um valor relativo a baixeza. O tom (também um dado da enunciação) circunscreverá a linha de entendimento. Um enunciado, portanto, para ser mais bem compreendido supõe a enunciação. Uma frase não é a mesma na presença de um estranho ou na de um parceiro. Há, na língua, todo um canal, por onde circulam os sinais da comunicação intersubjetiva a modificar os enunciados.

- **ENUNCIADO** refere-se aos elementos verbais que constituem uma frase, um discurso, um texto. O enunciado é conjunto articulado de palavras, frases, discursos, textos. Tudo que é dito ou escrito forma o enunciado. A oração “ela olha com doçura” é um enunciado, mais ou menos compreensível se for relacionado aos componentes da enunciação, ou seja, se for perguntado quem diz isto, a quem se diz e em que situação.
- **ESCRITURA** refere-se ao trabalho realizado sobre a própria materialidade do signo de que se vale o escritor (no sentido de designação de todo sujeito que dê forma às inscrições). A grama, a letra, a escrita, tais materialidades não se confundem com a fala. A escritura tem regulações próprias, como as de espaçamento e de distribuição, e prescinde da presença daquele que a elaborou. A escritura é,

pois, uma estratégia de produção que rompe com a paternidade e com a proteção autoral. Por se expor, como inscrição, exige um tipo de recepção que tem por base não mais o ouvido, mas o olho. A operação do olhar na recepção da escritura já faz dela outra coisa. A noção de escritura, assim pensada, encontra-se em consonância com os estudos filosóficos de Jacques Derrida (cf. *A escritura e a diferença*, *A disseminação*) que procuram reler os nós que firmaram o discurso da metafísica ocidental. Entre eles, destacam-se os do binarismo, os da presença e os da *phoné*. Tais nós, segundo suas investigações, teriam servido para recalcar a potência da escritura. O platonismo (ou o socratismo), enquanto uma filosofia da ordem e da fala, abafara desde então o lado desconstrutor, disperso e diferente da *escritura* — termo ele mesmo, conforme os mitos do aparecimento da escrita, grafado como *pharmakon*, remédio e veneno a um só tempo. A diferença (*différance*), escrita em francês por Derrida com *a* e não *e*, consistiria na lógica da escritura, que não se decide entre dois elementos opostos, e sim os contém em tensão. A escritura seria, filosoficamente, esta força do indecível.

- **HISTÓRIA** refere-se, assim escrito, *àquilo de que se fala*. A história só pode ser determinada, tendo-se em conta o discurso que a dispõe, ou ainda o modo pelo qual é falada.

- **INTERPRETAÇÃO** refere-se a um princípio de norteamento da leitura. A interpretação circunscreve-se, de um lado, à prática tradicional que supõe ser cada objeto um enigma a guardar e esconder seu segredo, enquanto um centro oculto da verdade, cuja interpretação terá por meta revelar. Assim a tradição entendeu e praticou a atividade interpretativa: busca de um significado aquém ou além do texto, a ser decifrado por ser tido como a origem e o fim. A essa prática de natureza teleológica chamamos de *interpretação sob o regime de profundidade*. A interpretação, proposta e realizada pelo filósofo Nietzsche e atualizada pelos pensadores franceses “pós-estruturalistas”, como Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e outros, abandona a cena do profundo (no que ela importa enquanto centro, unidade, verdade) e procura examinar a *exterioridade*, os *cruzamentos* e as *relações* que constituem um texto, como superfície-plana, labiríntica e vertiginosa. A esta prática chamamos de *interpretação sob o regime de superfície*. Os termos profundidade e superfície já não mais se confundem com a oposição binária clássica relativa a um valor teológico de um bem, positivo e essencial (o guardado), e de um mal, negativo e aparente (o exposto). Segundo a lógica da *interpretação em superfície*, tudo é significante, porque, em só havendo máscaras, as máscaras não ocultam e sim são a própria coisa. Abandona-se

assim a concepção de texto como símbolo, entendido como um conteúdo pleno: o significado. Desacredita-se a busca da origem e revigora-se a força do significante: continente — num grau zero — a suplementar-se sempre. Ao invés de símbolos, teríamos apenas interpretação de interpretação.

- **LEITURA** refere-se, em sentido amplo, a todo ato de aproximação que se estabeleça com um texto, com vista a apreender ou a construir seu processo de significação. Podendo-se realizar de diversas maneiras e segundo pressupostos de diversas naturezas (sociológico, filosófico, psicanalítico, linguístico), a leitura implica necessariamente o trabalho de seleção e de relacionamento entre elementos constituintes do texto examinado.
- **LEITURA INTERTEXTUAL** refere-se a uma das estratégias possíveis de aproximação com o texto, tendo como valor o princípio dialogante que o rege. A leitura intertextual pode-se realizar pela via da tradição do confronto e da comparação, formando assim cadeias de remissões e/ou estabelecendo famílias de semelhança, ou pela via da localização de regiões no texto que não apenas integram em si outros textos, como também os trazem rasurados, citados, parafraseados, parodiados, sob a forma de

uma leitura. Toda escritura é leitura de outras escrituras: das escrituras que formam uma literatura, das escrituras que formam uma cultura. A cultura já é por si um choque de textos e de leituras.

- **LEITURA INTRATEXTUAL** refere-se a uma das estratégias possíveis de aproximação com o texto, procurando examiná-lo segundo suas regulações internas, detendo-se sobretudo no particular e desmontando sua organização imediata. Procura, intencionalmente, não se fixar na indubitável comunicação realizada entre os textos. No entanto, apesar da intenção de identificar o que faz de um texto um sistema, qualquer leitura faz, mais ou menos explicitamente, textos se cruzarem. No mínimo, os que compõem o repertório do leitor.
- **LEXIA** refere-se ao termo empregado por Barthes em *s/z*, ao avaliar e ao interpretar a novela *Sarrasine* de Balzac. A lexia constitui cada pequeno fragmento do texto, destacado segundo sua ordem de apresentação. A lexia resulta de um corte na linearidade, fazendo com que, pelo desligamento de uma lexia de outra, as significações passem a se disseminar. A avaliação-interpretção barthesiana, recortando o texto, provoca uma explosão sobre a superfície textual, deixando seus estilhaços significarem e se comunicarem.

- **SIGNIFICAÇÃO** refere-se, em primeiro lugar, à noção presente na Linguística de Ferdinand de Saussure, ao conceber a significação como *processo a articular* os dois componentes — distintos e indissociáveis — do signo linguístico: o significante e o significado. Em segundo lugar, derivando-se desta noção saussureana, refere-se ao processo de produção de valores (valor e significação são duas noções básicas no *Curso de Linguística Geral* de Saussure) que todo texto atualiza através da tensão entre os diversos elementos que o compõem, do cruzamento dos vários textos que o formam e da relação entre o que se diz (a história) e como se diz (o discurso). A significação, relacionada ao motor sintático do texto, não é algo a se apreender, mas a se construir — construí-la é trabalho da leitura. Para tanto, é necessário, diante do total por que se apresenta um texto, recortá-lo, suplementá-lo, percorrer as ligações sintático-semânticas, aproximar realidades e cenas distanciadas.
- **SUPLEMENTO** refere-se à concepção de uma certa lógica que se supõe tanto em relação à leitura quanto em relação à escritura. Segundo a teoria da *interpretação em superfície*, o suplemento, em sua lógica, abala a noção de leitura complementar — a que entende o texto como algo incompleto e da ordem puramente do sensível e que, por isto, deve ser complementado com o que lhe

falta. A lógica do suplemento consiste em *ser o mesmo do outro*, como se, ao invés de completar, apenas abrisse a possibilidade de outros ângulos de visão. A interpretação seria já em si um suplemento, pois visaria não a esclarecer, a pôr um acréscimo indispensável, a dar um destino único a um texto, mas a explorar e a ativar as significações, a tocar e a produzir certos distúrbios, a impedir a redução de um plural a um singular. A escritura, por sua vez, é também, segundo esta lógica, fértil e indecidível, um suplemento.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Sobre textos mencionados

- BARTHES, Roland. s/z. Lisboa: Edições 70, 1980 (sem indicação do tradutor). Livro em que Barthes interpreta e avalia a novela *Sarrasine* de Balzac, segundo um trabalho de exploração das possibilidades significantes do texto quando fragmentado. Dos itens I ao xv, explicitam-se noções importantes à prática da leitura, tais como: interpretação, avaliação, conotação, esquecimento, passo a passo, pluralidade, disseminação, códigos, citação, texto. A estratégia de leitura aí empregada tem como princípio o recorte dos textos em curtos enunciados nomeados *lexias*.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972 (tradutor: Luiz Felipe Baeta Neves com revisão de Lígia Vassalo), [em especial os capítulos I (“Introdução”) e II (“As regularidades discursivas”)]. Livro escrito com

o propósito de rediscutir e conceitualizar a própria prática analítico-arqueológica realizada, basicamente, em *As palavras e as coisas*, em seu trajeto de exame da constituição do saber em diferentes solos da história. O capítulo I estabelece, com detalhes, a distribuição de princípios e propósitos entre duas modalidades de se fazer o estudo histórico: o da História global (a apagar-se) e o da História geral (a esboçar-se), destacando-se os vários processos de uma leitura arqueológica. No capítulo II, item I (“As unidades do discurso”), são propostas as linhas de ação para se empreender o “trabalho negativo” de desmontagem das noções estruturantes da concepção tradicional de história (as noções de influência, de tradição, de mentalidade, de época, de trabalho, de livro, de autor e de obra — todas em conformidade com o sistema da continuidade, como princípio tradicional a nortear a organização da história: do social, das ideias, da literatura).

- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, col. Os Pensadores (tradutor: Nelson Alfredo Aguiar). Texto indispensável ao estudo da relação entre autor/vida/obra e à observação de um encaminhamento filosófico de leitura que, debruçando-se sobre outro objeto artístico, nos facilita pensar a literatura em geral e particularmente a literatura de Clarice, em aspectos como: a lógica da

linguagem, os efeitos da percepção, a dinâmica do olhar, a colocação e a captação dos objetos.

Sobre Clarice

- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Livro escrito sob a forma de depoimento e diálogo, fundamental para repensar a noção de autor e, conseqüentemente, a de biografia. Realizado no afeto, intercalam-se textos das duas autoras, formando-se, assim, pela *intimidade* (um dos recursos escriturais também de Clarice) a figura da autora Clarice — e isso, pelo lado de exposição do mais próximo ao corpo, de seus dias, de seus gostos, de suas atitudes e preferências, ou seja, de seu vivido. Clarice é desenhada e transfigurada pela interpretação humanizante de íntimos e essenciais pormenores de seu cotidiano. [Barthes propunha, em *Sade*, *Fourier* e *Loyola*, uma espécie de biografia formada justo destas particularidades, destas “insignificâncias”, destes detalhes quase reais. Atos de Clarice como o amor aos animais, como o impulso de escrever até nos lenços de papel ou nas costas do talão de cheques, como a atração pela arte do horóscopo, observação sobre as fotos e sobre a intensidade do olhar poderiam ser direções para a compreensão de sua história. O que é um autor? Clarice é, como vemos, um texto também.

Se seguirmos Merleau-Ponty, tudo que se faz numa vida serve de resposta (e de pergunta) à exigência de uma obra. A obra constrói sua personagem, a autora.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976 (em especial o capítulo: “Tendências contemporâneas” e dentro dele os itens: “A ficção”, “As trilhas do romance: Uma hipótese de trabalho”, “Clarice Lispector”). Livro que leva, em seu conjunto, a um conhecimento mais global da literatura brasileira em seus diversos tempos e vertentes. Contribui também para se formular uma possível divisão do romance a partir de 1930 em suas grandes tendências, tendo-se por base a tensão herói/mundo. A ficção de Clarice é aí pensada na clave dos *romances de tensão transfigurada* e na área da experimentação.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 (em especial o capítulo: “No raiar de Clarice Lispector”). Livro em que se encontram reunidos diversos textos críticos, produzidos em épocas diferentes, acerca de temas e autores da literatura nacional. O ensaio, já referido no último capítulo, “No raiar de Clarice Lispector”, continua a ser um dos mais importantes para se situar o romance (apesar de referir-se apenas ao primeiro) de Clarice nas linhas deste gênero

no Brasil. Vários dos traços da pesquisa da expressão verbal em Clarice estão aí já anunciados.

- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969 (em especial o capítulo: “O mundo imaginário de Clarice Lispector”). Livro fundamental para se pensar a literatura segundo uma perspectiva estético-filosófica. O capítulo mencionado permite uma visão minuciosa sobre a obra de Clarice, naquilo em que ela se ligaria à vasta linhagem dos textos articulados à filosofia da existência. Tem-se aí desenvolvida toda uma reflexão sobre certos valores que participam do texto de Clarice (a náusea e suas relações com a existência, o silêncio e a experimentação da linguagem). A leitura realizada sobre *A paixão segundo G. H.* auxilia ver o circuito dos textos com que dialoga o texto de Clarice.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/São Paulo: Vozes/FATEA, 1979. Livro em que se realiza uma investigação detida sobre o fenômeno da escritura de Clarice. Importante tanto pelos aspectos abordados (em particular, a questão do tempo e da linguagem), quanto por contribuir, em muito, com um farto material de referência, para os estudos que venham a se realizar sobre a ficção clariceana.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973 (em especial o

capítulo: “Laços de família e Legião estrangeira”). Livro essencial ao desenvolvimento da atividade de leitura crítica, que aborda diferentes obras de nossa literatura a partir de uma prática, teórica e metodológica, segundo a qual são desmontados e interpretados os mecanismos de tensão entre ideologia e estrutura textual. O capítulo indicado volta-se principalmente para a lógica de construção dos contos de Clarice, examinando-se vários de seus elementos estruturantes, entre eles o fenômeno da *epifania*, articulado à montagem do texto e à percepção das personagens. Devem ser lidos os dois capítulos iniciais, onde se colocam os princípios e as concepções que regem o método de leitura proposto.

De Clarice

- *Perto do coração selvagem*, 1944
- *O lustre*, 1946
- *A cidade sitiada*, 1949
- *Laços de família*, 1960
- *A maçã no escuro*, 1961
- *A legião estrangeira*, 1964
- *A paixão segundo G. H.*, 1964
- *O mistério do coelho pensante*, 1967
- *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1969
- *A mulher que matou os peixes*, 1969

- *Felicidade clandestina*, 1971
- *A imitação da rosa*, 1973
- *Água Viva*, 1973
- *A via-crucis do corpo*, 1974
- *Onde estiveste de noite*, 1974
- *A vida íntima de Laura*, 1974
- *De corpo inteiro*, 1975
- *Visão do esplendor*, 1975
- *A hora da estrela*, 1977
- *Para não esquecer*, 1978
- *Quase de verdade*, 1978
- *Um sopro de vida*, 1978
- *A bela e a fera*, 1979
- *A descoberta do mundo*, 1980

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Eucanaã Ferraz

Luiz Fernando Vianna

REVISÃO

Flavia Lago

PROJETO GRÁFICO

Daniel Trench

Santos, Roberto Corrêa dos: Clarice, ela [livro eletrônico] / Roberto Corrêa dos Santos. São Paulo: IMS - Instituto Moreira Salles, 2012. 1 Mb ; PDF. ISBN 978-85-86707-90-2. 1. Crítica literária. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira I. Título.

ISBN 978-85-86707-90-2



9 788586 707902