

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

ÁLVARO AUGUSTO BOLZAN CATELAN

A TENSIVIDADE NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

GOIÂNIA, GO

2017/1

ÁLVARO AUGUSTO BOLZAN CATELAN

A TENSIVIDADE NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins avaliativos e de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

GOIÂNIA, GO

2017/1

C358t

Catelan, Álvaro Augusto Bolzan

A tensividade na poética de Clarice Lispector [manuscrito]/

Álvaro Augusto Bolzan Catelan.-- 2017.

100 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto*
Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f.68-70

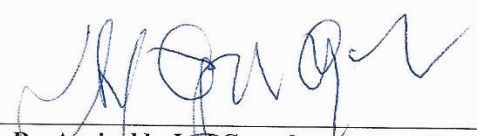
1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - contos - História
e crítica. 2. Arte e literatura. 3. Poética. I. Gonçalves,
Aguinaldo José. II. Pontifícia Universidade Católica
de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043)

A TENSIVIDADE NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação aprovada em 13 de fevereiro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

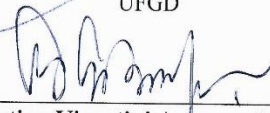
BANCA EXAMINADORA



Dr. Aguinaldo José Gonçalves
PUC Goiás (Presidente)



Dr. Paulo Custódio de Oliveira
UFGD



Dra. Albertina Vicentini Assumpção /PUC Goiás
PUC Goiás

Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás (Suplente)

Dr. Wolney Alfredo Unes
UFG (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação, primeiramente, a Deus, por ser essencial em minha vida.

A minha família.

Em especial, a minha esposa, Carolina Dias de Araújo e Silva.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades.

Ao programa de Mestrado em Letras e aos departamentos da PUC-GO, que me oportunizaram vislumbrar um horizonte de pós-graduação *stricto sensu*.

Ao meu orientador, Dr. Aginaldo José Gonçalves, pelos esclarecimentos da pesquisa.

Aos meus pais.

Aos meus filhos, Gabriela e Pedro.

A minha primorosa esposa, Carolina Dias de Araújo e Silva, pelo incondicional apoio e incentivos.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a finalização do meu Mestrado em Letras.

Tendo perdido sua inocência e seu poder oracular, o discurso teórico tem a obrigação de apresentar a lista dos ingredientes que compõem o valor a que ele aspira (Claude Zilberberg, 2006).

RESUMO

Os objetos da pesquisa são os contos “Amor”, “Uma galinha”, “Feliz Aniversário” e “Os laços de família”, da obra *Laços de família* (2009); “Felicidade clandestina” e “Miopia progressiva”, do livro *Felicidade clandestina* (1998), ambos de Clarice Lispector, e as pinturas *O terapeuta* (1941) e *A invenção da vida* (1928), de René Magritte. Os elementos da tensividade e extensividade das obras literárias e pictóricas fazem parte dos recursos usados pelos artistas. O caráter de circularidade dos acontecimentos estabelece os sentidos de pluralidade das tensões em cada arte. Os traços estilísticos da escritora e do pintor apontam para o êxtase com pontos variantes de intensidade e extensividade. Os sentimentos dos personagens revelam a ânsia de viver em função do Outro, que sofre uma metamorfose do ser em busca de sua felicidade. O objetivo geral consiste em analisar o encontro que as personagens têm com elas mesmas, descobrindo-se para viverem intensamente a sua felicidade. Os objetivos específicos correlacionam as linguagens plurais das artes literária e pictórica. Os teóricos que dão suportes ao estudo são Julio Cortázar (1974); Mikhail Bakhtin (2011); Roland Barthes (1972; 2004); Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1997); Martin Heidegger (1989); A. J. Greimas (1972; 1996); J. P. Sartre (1977); Claude Zilberberg (2006; 2007; 2011), entre outros. A poética da tensividade, na linguagem, revela a transformação dos signos, a pluralidade de sentidos manifestados em cada linha, ponto e cores, formando isotopias do processo de construção da arte.

Palavras-chave: Discurso poético tensivo. Estilística. Extensividade. Intensidade.

ABSTRACT

The objects of the research are the stories “Amor”, “Uma galinha”, “Feliz Aniversário” and “Os laços de família”, in *Laços de família* (2009); “Felicidade clandestina”, “Miopia progressiva”, in *Felicidade clandestina* (1998), both by Clarice Lispector, and the paintings *O terapeuta* (1941) and *A invenção da vida* (1928), by René Magritte. The elements of tenseness and extensiveness of literary and pictorial works are part of the resources used by artists. The circular character of events establishes the meanings of the plurality of tensions in each art. The stylistic traits of the writer and the painter point to ecstasy with varying points of intensity and extensiveness. The feelings of the characters reveal the eagerness to live in function of the other that undergoes a metamorphosis of the being in search of their happiness. The general objective is to analyze the encounter that the characters have with themselves, discovering themselves to live their happiness intensely. Specific objectives correlate the plural languages of the literary and pictorial arts. Theorists who give support to the study are Julio Cortázar (1974); Mikhail Bakhtin (2011); Roland Barthes (1972; 2004); Gilles Deleuze and Félix Guatarri (1997); Martin Heidegger (1989); A. J. Greimas (1972; 1996); J. P. Sartre (1977); Claude Zilberberg (2006; 2007; 2011), among others. The poetics of tensivity in language reveals the transformation of signs, the plurality of meanings manifested in each line, point and color, forming isotopias of the process of construction of art.

Keywords: Extensiveness. Intensity. Stylistic. Tense poetic discourse.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: <i>O terapeuta</i> (1941), de René Magritte ----- | 26 |
| Figura 2: <i>A invenção da vida</i> (1928), de René Magritte ----- | 34 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 INTENSIDADE E TENSÃO EM CLARICE LISPECTOR NOS CONTOS “MIOPIA PROGRESSIVA E “UMA GALINHA” | 13 |
| 1.1 Clarice Lispector: Principiante Revolucionária | 13 |
| 1.2 “Miopia progressiva”: Tensão entre Personagens | 15 |
| 1.3 Significação Intensiva da Linguagem na Multiplicidade das Vozes em “Uma galinha”: Libertação da Consciência | 23 |
| 2 ISOTOPIAS E TENSÕES NOS DISCURSOS EM “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” E “FELIZ ANIVERSÁRIO” | 31 |
| 2.1 A Tensividade em “Os laços de família” | 32 |
| 2.2 Intensidade e Extensividade em “Feliz aniversário” | 45 |
| 3 A ORIGEM DO ÊXTASE NOS CONTOS “FELICIDADE CLANDESTINA”, “AMOR”, “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” E “FELIZ ANIVERSÁRIO” | 58 |
| 3.1 Originalidade das Invariantes do Olhar em “Os laços de família” e “Feliz aniversário” | 61 |
| 3.2 Da Ânsia ao Êxtase em “Amor” | 62 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 66 |
| REFERÊNCIAS | 68 |
| ANEXOS | 71 |

INTRODUÇÃO

Os contos “Amor”, “Uma galinha”, “Feliz Aniversário” e “Os laços de família”, da obra *Laços de família* (2009); “Felicidade clandestina”, “Miopia progressiva”, do livro *Felicidade clandestina* (1998), ambos de Clarice Lispector, e as pinturas *O terapeuta* (1941) e *A invenção da vida* (1928), de René Magritte, formam o conjunto do objeto deste estudo. As artes literárias e pictóricas são comparadas nos aspectos estilísticos, além dos recursos da tensividade e da tensão.

Os elementos responsáveis pela tensividade e extensividade das obras literárias e pictóricas são mostrados como recursos usados pelos artistas, observando a forma como aparecem em cada linguagem artística. O gênero literário conto revela o caráter de circularidade, a ponto de levar o leitor a uma leitura mais atenta. Os acontecimentos movimentam os diálogos entre personagens, rompendo barreiras mantenedoras da normalidade e do conformismo. O simples cotidiano cede lugar a narrativas com sentidos de pluralidade das tensões.

O discurso poético de Clarice Lispector privilegia uma leitura mais profunda, correlacionando com os signos da pintura de René Magritte. A decodificação de traços estilísticos da escritora com os do pintor aponta para o êxtase que cada um deles tem como predominância da intensidade e da singularidade. A estrutura criativa da tensão desperta no leitor descobertas inesperadas, abruptas, como aquelas vividas pelas personagens.

Os sentimentos das personagens, presos à aceitação e à condição do Outro, mudam quando elas se autodescobrem. A ânsia de viver em função do Outro causa metamorfose do ser, que vai em busca de outras experiências. O olhar dá possibilidade de visualização do sombrio, da escuridão, quase palpável. O vazio de si faz com que protagonistas anulem seus desejos, num primeiro momento, mas, depois, vivem a forma mais intensa do êxtase.

Desse modo, o objetivo geral consiste em analisar o encontro que as personagens têm com elas mesmas, descobrindo-se para viverem intensamente a sua felicidade. Os objetivos específicos visam comparar e correlacionar as linguagens plurais da arte literária e da arte pictórica. A singularidade de seus traços, de estilos dos artistas, mostra a pluralidade dos sentidos.

Os teóricos estudados para embasarem os apontamentos da pesquisa são Julio Cortázar: *Valise de cronópio* (1974); Mikhail Bakhtin: *Estética da criação verbal*

(2011); Roland Barthes: *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1972; 2004); Gilles Deleuze e Félix Guatarri: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*: (1997. v. 4); Martin Heidegger: *Ser e tempo* (1989); A. J. Greimas: *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica* (1972; 1996); J. P. Sartre: *Entre quatro paredes: peça em um ato* (1977); Claude Zilberberg: *Síntese da gramática tensiva* (2006; 2007; 2011), entre outros.

A pesquisa se vale da seleção do *corpus*, com leituras dos contos escolhidos, juntamente com as pinturas, procurando detectar as invariantes, as aproximações e os distanciamentos entres as estruturas composicionais das artes. As interpretações articulam concomitantemente as reflexões teórico-críticas com o próprio fazer artístico. A tensividade e a tensão conjugam a unidade de cada obra artística.

O primeiro capítulo analisa os contos “Uma galinha”, em *Laços de família* (2009), e “Miopia progressiva”, em *Felicidade clandestina* (1998), fazendo parte dos livros de Clarice Lispector, e a pintura *O terapeuta* (1941), de René Magritte. A intensidade e a tensão revelam-se na linguagem introspectiva da própria obra criativa. As narrativas curtas ressignificam os caminhos da vida das personagens.

A trajetória artística de Clarice é abordada, dando um panorama das rupturas encontradas nas obras clariceanas. As características de personagens, com seu desejo de autoconfirmação, liberdade e consciência, mostram a obscuridade, a escuridão fundida no emaranhado polifônico. Tensividade e extensividade engendram o espaço e a atemporalidade das histórias.

O segundo capítulo aborda as isotopias entre os personagens e as artes. As linguagens são analisadas, fazendo correlações com os contos “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, em *Laços de família* (2009), e a pintura *A invenção da vida* (1928), de René Magritte. As tensões proporcionam a visualização de imagens com múltiplos sentidos. Cada elemento das palavras e das cores pode ser denotado pelas formas de apresentação da linguagem como, por exemplo: pelos seus conteúdos de lexema ou de semas.

O terceiro capítulo mergulha nas invariantes sígnicas, na originalidade êxtase, nos olhares dos personagens desencadeantes das percepções dos rompimentos. Os contos trabalhados dialogam com certa aproximação das tensões: “Felicidade clandestina”, em *Felicidade clandestina* (1998), e “Amor”, “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, em *Laços de família* (2009). As linguagens das personagens ressignificam as barreiras do questionamento da felicidade. As ânsias fortes são

sentidas para mudarem as vidas, instigam os protagonistas a tomarem diferentes atitudes, de forma abrupta e inesperada. Os pontos de excitação mudam uma rotina diária para outros cenários.

O meio artístico-literário com um estilo convidativo para uma viagem rumo à interioridade de personagens enuncia diferentes diálogos do eu com ele mesmo e do eu com o outro. A personalidade de cada personagem esconde e mostra simultaneamente sua instabilidade, seu desejo de apoderar-se do sonho, ou seja, de si mesma. Os olhos contemplam muito além do mero espaço no qual se encontram.

A poética da tensividade se encontra na linguagem, revelando a transformação dos signos, simbolizados pelas personagens e pelas imagens pictóricas. A pluralidade de sentidos está manifestada em cada linha, em cada ponto e nas cores. A isotopia entre as artes aponta para o processo de construção do espaço de personagens, que pode ser visto na linguagem das pinturas, com sua ilusão ótica, detentora de uma tensividade única.

1 INTENSIDADE E TENSÃO EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR “MIOPIA PROGRESSIVA E “UMA GALINHA”

Os contos de Clarice Lispector “Uma galinha” em *Laços de família* (2009) e “Miopia progressiva” em *Felicidade clandestina* (1998), e a pintura *O terapeuta* (1941), de René Magritte, lidos a partir da intensidade e da tensão, revelam-se como detentores de linguagem introspectiva da própria tessitura criativa. O conjunto da análise dessas narrativas curtas forma o arsenal da fluidez e da densidade que as palavras escolhidas pela artista ressignificam a cada leitura, além de inscrever certa correlação com a tela de Magritte.

A partir de um breve panorama da trajetória artística de Clarice, os contos são trabalhados com vistas à ruptura que revelam ter. A escritura de cada narrativa curta estabelece características de personagens em busca de sua autoconfirmação, liberdade, consciência. O estilo da autora não se deixa confundir com outros. Narrador e protagonistas parecem ter a mesma voz, apesar de estarem num emaranhado polifônico.

A tensão entre personagens começa a ser mostrada em “Miopia progressiva”, pertencente à obra *Felicidade clandestina* (1998). Cada situação vivida pelos personagens consiste em fazer diferenciação de uns aos outros. O avaliativo expõe a carga tensiva sentida pelo avaliado e pelos participantes. O menino míope aprecia sua inteligência e descobre-se, ao ver que os óculos o impediam de aprofundar sua progressão rumo ao seu autoconhecimento.

A artista Clarice Lispector tece narrativas com variadas tensões vividas pelas personagens. A carga tensiva que se volta à própria personagem do discurso mostra como a linguagem foi elaborada. Os apontamentos instauram as tramas para a inteligência do jogo que percorre a progressão da instabilidade do Eu e Outro. A significação de cada signo desenrola-se como elemento catalítico.

1.1 Clarice Lispector: Principiante Revolucionária

Clarice Lispector é uma escritora de romances, contos, crônicas e obras infantis. Nascida na Ucrânia, mas naturalizada brasileira, a autora fez-se conhecida por suas singulares artes e estilo próprio. Passou sua infância no Nordeste brasileiro

e viveu grande parte da vida no Rio de Janeiro, até sua morte, antes de completar 57 anos, em 1977.

A primeira obra de Clarice Lispector foi o romance *Perto do coração selvagem*, escrito em 1944. Esta obra representou uma ruptura de paradigmas narrativos vigentes em meados do século XX. Em 1964, Lispector lançou as obras *Laços de família* e *A legião estrangeira*. Esta última teve 12 de seus 13 contos publicados no livro *Felicidade clandestina*, em 1971, este totalizando 25 contos, com o conto “Felicidade clandestina” e os demais, sendo 11 inéditos.

Desde 1943, ano de estreia como escritora, com a obra *Perto do coração selvagem*, a arte de Clarice representou uma ruptura com os paradigmas narrativos vigentes, em meados do século XX, e transgrediu convenções linguísticas e literárias, conforme afirmou Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2006), em seu ensaio *Clarice Lispector e a crítica*. A partir desse momento, Lispector representou um marco divisor na literatura nacional, podendo ser considerada a principiante revolucionária.

Clarice Lispector, ao mostrar seu novo estilo, passou a ter seu nome sempre lembrado, como afirmou Bailey (2006), junto ao de Machado de Assis e João Guimarães Rosa, por serem autores que, com mais frequência, comparecem em antologias literárias, tanto no Brasil como no exterior, invariavelmente, aparecendo em volumes representativos da literatura de autoria feminina. A escritora se apresentou com uma técnica inovadora e, desde então, suas publicações têm as características da arte contemporânea.

Clarice clandestinizou sua arte no sentido de torná-la singular em todas as épocas, além de ressignificar rupturas com o clássico e o moderno para abrilhantar uma nova era artística. Seu estilo revolucionário foi comparado a romances modernos, como os de James Joyce e de Virginia Woolf. Ao estreitar na literatura brasileira, Lispector teve seu estilo literário reconhecido, a ponto de pertencer, como denominavam os críticos da época, ao “novo romance” brasileiro.

Em 1956, com a publicação da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, foi reforçado o ingresso de Clarice Lispector ao lado dos consagrados escritores (BAILEY, 2006). Além disso, houve a aproximação da escritura de Lispector com a estilística de Machado, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, pelo trabalho com a palavra que cada um desses escritores primava em desenvolver. O excerto a seguir, extraído da última obra de Lispector, publicada em vida, comprova seu ato criativo com a palavra:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual — há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes.

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] A história — determino com falso livre-arbítrio — vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quer ser modernoso e inventar modismo à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale' seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1998, p. 12-3).

Clarice trabalhou a palavra usando recursos estilísticos como o fluxo de consciência, que marcou suas obras. Em *A hora da estrela*, percebe-se como Lispector lapidou a linguagem, expressando um narrador de vozes múltiplas. Assim, a escolha do *corpus* estudado não foi tarefa fácil, diante da vasta gama de trabalhos desenvolvidos pela autora.

1.2 “Miopia progressiva”: Tensão entre Personagens

O conto “Miopia progressiva”, originalmente, foi publicado no livro *Legião estrangeira*, em 1964, com o nome “Evolução de uma miopia”, mas também se encontra em *Felicidade clandestina*, lançada em 1971¹. É a terceira narrativa curta da obra, tem como narrador um garoto, cercado de pessoas que o avaliam incessantemente. A expectativa do protagonista é desvendar a chave de sua inteligência, já que todos a sua volta o tratam com certa diferenciação.

A tensão vivida pelo personagem consiste em ser enquadrado nessa diferenciação dos demais. A avaliação expositiva permite a leitura da carga tensiva que ora se volta à própria personagem, ora ao discurso dos outros participantes. O menino míope, com sua inteligência, torna-se o foco tensionado ao travar uma luta consigo. Entretanto, o jogo percorre sua progressão da instabilidade do Outro:

Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros. Às vezes o que ele dizia despertava de repente nos adultos um olhar satisfeito e astuto. Satisfeito, por guardarem em segredo o fato de

¹ A edição usada nesta pesquisa é a de 1998.

acharem-no inteligente e não o mimarem; astuto, por participarem mais do que ele próprio daquilo que ele dissera. Assim, pois, quando era considerado inteligente, tinha ao mesmo tempo a inquieta sensação de inconsciência: alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A inteligência é evidenciada, garantidora dos holofotes direcionados ao menino. O personagem passa a gostar das avaliações feitas a ele pelos adultos, vendo-as como positivas se considerando-lhe inteligente em suas ações. Percebe-se que, em diferentes momentos, é avaliado de forma diferente, mesmo repetindo a atividade. Ele espera reações parecidas das que o cercam, mas não é sempre assim. O dito inteligente em um dia já não é em outro.

A necessidade de o menino ser percebido como uma pessoa inteligente é centrada em uma expectativa de sua imagem ser autossuficiente e não receber mimo algum. Por outro lado, sua plateia era mais participante do discurso que ele mesmo. Os olhos dos outros eram a chave da suposta inteligência, fazendo abordagem ao seu bel prazer. É a instabilidade, mantenedora da linguagem, o alvo dos expectadores.

Desse modo, o personagem não tem domínio sobre a chave de sua inteligência, devido à instabilidade dos outros a sua volta, vivendo momentos de tensão. Esta parte, ora de si, ora do Outro, mostra que não bastava ao garoto ter inteligência, se é que ela existia de fato, mas era necessária sua interação com o Outro, sendo o desejo fruidor:

Meu desejo é, *literalmente*, o desejo do outro; passo, no que concerne aos caminhos daquilo que quero, pelos movimentos da marionete do outro, pelos caminhos de seu desejo. Não sei nada de meu desejo, a não ser o que o outro me revela, já que estou obrigado a segui-lo à risca. De modo que o objeto de meu desejo é o objeto do desejo do outro, *meu* desejo não tem nem mesmo a sombra de um sentido; o objeto do desejo é o objeto do desejo do outro, o que os movimentos do olhar ou da voz do outro me indicaram como tendo estatuto de objeto, jogado como alimento diante de mim (NASIO, 1995, p. 267).

O Outro propala a ideia da inteligência do menino. Os movimentos dos discursos mimetizam o desejo dos personagens em fazerem com que a imagem do protagonista fosse vista como figura inteligente. A narrativa curta tece sua construção imagética como a de um tabuleiro de damas, sendo jogado por quem sabe os caminhos duelados da tensão.

A tensão entre personagens mostra-os como peças do tabuleiro, sendo, ao mesmo tempo, jogadores donos de seu destino. As direções tomadas por eles, apesar de diferentes, desencadeiam o equilíbrio entre os participantes, formando uma espécie de família. Há sempre um duelo entre as cores, os sentimentos constituidores dos elementos tensionadores. O jogo discursivo precisa desses embates que servem de alimento para a movimentação intensiva:

[...] procurando imitar a si mesmo, dizia coisas que iriam certamente provocar de novo o rápido movimento no tabuleiro de damas, pois era esta a impressão de mecanismo automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com o um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos [...] (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Os reflexos das impressões esboçadas pelos personagens do jogo estabelecem ligação com a própria obra. É a palavra trabalhando a si mesma, no mecanismo do sorriso apenas visto no olhar. Cada frase é meticulosamente pensada, antes de ser proferida, para causar nos ouvintes o estado provocador. O movimento das peças num tabuleiro de damas é criação do menino imitador de si mesmo.

Os discursos impactantes ditos não obtinham a mesma reação em todo o tempo, sendo objetos da impressão dos membros do jogo com seus supostos sorrisos, não perceptíveis nos lábios. O conto condiciona a vida do menino, a partir dos olhares que lhe atribuem sua condição de inteligente, às vezes, conduzindo suas escolhas por sempre desejar os aplausos dos outros.

À luz do conhecimento de Mikhail Bakhtin, a narrativa volta-se para a autonomia de personagens, e não para o foco no artista. A narrativa estudada aqui se centra em sua revelação como arte em si, sempre voltada para a criação artística da personagem e da linguagem, desvinculada até do próprio autor:

[...] o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado (BAKHTIN, 2011, p. 5).

A personagem dotada de autonomia narrativa assume a direção dos acontecimentos. O menino possuía uma miopia condicionada que não o impedia de

perceber o que acontecia a sua volta, não sendo um mero problema físico na visão. O protagonista, em sua incompletude, relacionava-se com os outros, reagrupando, aos poucos, um caleidoscópio multipartido que, após ser quebrado, precisava ser remontado. Contudo, esta ação é inexecutável.

Um caleidoscópio multifacetado dá a impressão de imagens também multifacetadas, impossibilitando o efeito de um aparelho em sua inteireza. A característica caleidoscópica do personagem é de ser míope, conferindo-lhe semelhante aspecto dos desvios contidos na autonomia criadora. O avanço da miopia liga-se ao aumento das facetas múltiplas.

Para Julio Cortázar (1974), a ordem narrativa contém a limitação prévia do campo de visão, como se reduzisse num recorte, num fragmento. A fragmentação é feita pelo contista, significando, de certa forma, a tensividade da história, dando apenas a essência de acontecimentos que parecem ser do cotidiano. O trabalho do contista leva o texto mostrar uma espécie de embate com o leitor. A luta põe em xeque mundos opostos. De um lado, o conto apaixonante, com sua criação tensiva arrebatadora. De outro, sua figurativização de que a realidade mora ali.

Cortázar (1974) afirma que um contista deve tratar com profundidade a narrativa. Pela falta de tempo e espaço, os discursos abrangem elementos significativos que possuem misteriosas propriedades que vão além da história contada. Acontecimentos domésticos, como o dos contos de Lispector, tornam-se relacionáveis com a condição humana.

O autoconhecimento da arte a faz ser vista como inteligente. Os personagens formam o arsenal da ação inconclusiva, e instaura-se uma instabilidade advinda do outro com relação ao menino. Ele busca dominar a chave da inteligência, apesar de perceber que ela não o pertencia, mas aos outros, detentores do domínio sobre ele, quando o davam ou não a condição de inteligente.

A condicionalidade é essencialmente reflexo da tensão causada entre personagens, coexistindo a enunciação do plano de expressão, sendo esta um acontecimento hiperbólico da predileção. Esse fato é eminente do ponto vista intensivo do discurso. Na busca pela chave de sua inteligência, o menino movimentava todo o tabuleiro, reveste-se de tensividade e de extensividade, conforme Zilberberg (2007, p. 16):

[...] aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. É como se a transição, ou seja, o 'caminho' que liga o fato ao acontecimento, se apresentasse como uma divisão da carga tímica (no fato) que, no acontecimento, está concentrada.

O ponto de vista intensivo estabelece a unicidade do extensivo. Isso ocorre dentro do reflexo da necessidade viciosa de obter das outras pessoas a validação de seu devir². O vir a ser do personagem não é conclusivo, sendo seu objeto de completo desejo. A suposta deficiência míope, além de ser considerada um devir, consiste na busca desenfreada daquilo que não pode ser apreendido e na dependência da aprovação do Outro, como se o sentido da vida fosse essencial apenas a satisfação.

Uma das tensões mais fortes ocorre no instante no qual o protagonista principal descobre que a satisfação do ato de viver centra-se não no olhar de outrem, mas nos pequenos momentos da vida. O tenso funciona como uma fotografia que registra o significativo do eterno. O artista usa a palavra para revelar uma imagem única.

O fotógrafo e o contista são artistas que se limitam ao clímax de sua obra. O primeiro recorta um determinado fragmento da realidade, fixando-o em limites inseridos no recorte estático. O segundo aponta sua arte para o discurso dinâmico e não transparente, que apenas sugere o que pode ser significativo, o campo visual. Deste modo, a semelhança está somente na indicação do efeito da tensão (CORTÁZAR, 1974).

De um lado, a câmera fotográfica capta o objeto focado para imortalizar a imagem. De outro, o contista faz fruir a linguagem como uma fonte inesgotável. Os anseios dos personagens não podem ser de todo revelados. As palavras cruzam expectativas da dissimulação, uma profusão de múltiplos sentidos que o conto causa em quem o lê.

A abrangência figurativa do conto permite que ele seja comparado ao romance. Ele seria uma fotografia, enquanto a obra romanesca um filme no cinema. A fotografia

² “O conceito de Devir – ‘se tornar’ – nasceu no leste da Grécia antiga pelo filósofo Heráclito de Éfeso, que, no século VI a.C., disse que nada neste mundo é permanente, exceto a mudança e a transformação. 25 Um Devir é entendido como o conjunto de características fundamentais concebidas pelo Ser, assim como pelo mundo (suas realidades, diferenças e desejos), decorrentes do contínuo movimento de transformações. 26 O significado de Devir aponta para um conjunto de premissas teóricas, empíricas e filosóficas que auxiliam conceber postulados para a construção de sentido nas ações humanas, o que rendeu valorosas interpretações, significados e significações por grandes expoentes da filosofia”.

Disponível em: <<http://www.repositorio.uniceub.br/bitstream/235/9228/1/21349477.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2017.

é a limitação prévia do campo de visão, reduzido de uma lente de câmera, semelhante à narrativa curta com sua história sintetizada numa forma de limitação estética. Cortázar (1974) pontua a técnica contista com o emprego de aspectos antagônicos fluidores de multiplicidades dos sentidos da linguagem em caracol³.

Essa linguagem em caracol é perceptível em várias obras de Clarice Lispector, sendo abordada aqui no conto “Miopia progressiva”. Ao perceber que sua busca pela aceitação da tia e de outros era o que lhe movia ao infinito, o menino sentiu-se dentro de uma tensão forte e duradoura por uma semana, mas com maior intensidade durante um dia inteiro, imerso no vazio de suas escolhas:

Durante a semana que precedeu ‘o dia inteiro’, não é que ele sofresse com as próprias tergiversações. Pois o passo que muitos não chegam a dar ele já havia dado: aceitara a incerteza, e lidava com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio. [...] Ela o recebera com uma naturalidade que inicialmente o insultara, mas logo depois não o insultara mais. Ela foi logo dizendo que ia arrumar a casa que ele podia ir brincando. O que deu ao menino, assim de chofre, um dia inteiro vazio e cheio de sol. [...] O dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro. O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela (LISPECTOR, 1998, p. 21-3).

A representatividade tensiva do dia inteiro mostra os sofrimentos do menino em suas tergiversações no vazio. A inundação do sol sobre si não o impedia de sentir a lacuna sôfrega na qual estava mergulhado, como se estivesse num ventre. Eis o elemento “inteiro”, com uma semântica de pleno, repleto, contrastado com o “vazio”, referindo-se à ausência, à amplitude do nada.

A dimensão de profundidade da vida do personagem, atingida no jogo aparentemente trivial, parecia esperar algo já previamente sabido: os embates entre personagens num dia inteiro. Mesmo assim, pode acontecer de o inesperado da vida surgir de repente. As possibilidades do rompimento da movimentação narrativa parecem ser incontrolláveis, e a emoção faz parte do destino falsamente traçado.

Um dos rompimentos do cotidiano da narrativa “Miopia progressiva”, reveladora da tensão, iniciou-se quando o menino-narrador chegou à casa da tia. Sua prima o

³ A ideia viva do conto é que ele se move num plano da vida do homem, onde é travada uma batalha fraternal entre a vida e a expressão escrita dessa vida. Esta batalha tem como resultado o próprio conto, que é a síntese da vida, uma fugacidade, numa permanência (CORTÁZAR, 1974).

recebeu com falsa naturalidade, pois seu amor por ele já era conhecido pelo amado. O menino esperava o comum de quem ama e faz uma visita a quem ama: queria toda atenção de sua prima. Entretanto, o contrário sucedeu, ela lhe disse para ir brincando enquanto ela arrumava a casa. O vazio inundou-o como se ele tivesse mergulhado em um rio. A luz mais forte da natureza não impediu que sobre si houvesse a inundação da sombra da desilusão.

Bakhtin (2011) afirma que a ruptura ocorrente, denominada exotopia, consiste no desdobramento de "olhares". A partir de um lugar exterior, o leitor pode observar o personagem em determinada posição, de onde este nunca poderia ver a si próprio. Daí se iniciam também as relações entre os homens no que se refere ao olhar ético: cada um vê a si e o Outro de maneira diferente.

Para Bakhtin (2011), exotopia e alteridade são movimentos de aproximação e distanciamento que precisam ser igualmente realizados entre o leitor e a escritura. A questão bakhtiniana permite ao leitor se vê na posição do personagem, sem que esse outro se veja. É visível o diálogo clariceano da transmutação posicional dos participantes do discurso e do leitor. Quem lê vai ao encontro íntimo de quem é lido, de quem narra, envolvendo-se no processo tensional da criação estética.

O discurso narrativo gera uma instabilidade de seu próprio universo, associando à visão do outro: o homem passa a pertencer à coletividade ficcional. O garoto míope é alvo das alternâncias do julgamento dos membros de sua família e do contexto de sua história. Cada situação de avaliação leva o personagem à tensão de seu desejo de planejar e apoderar-se da chave da inteligência.

A miopia era pretexto para o desenvolvimento de uma cegueira. O elemento tensivo do conto está na receptividade de cada personagem frente ao outro. A pseudointeligência do personagem-narrador estava dentro dele. Impressionar a todos com suas ideias enchia seu ego. Suas inspirações prendiam os olhares satisfeitos e astutos dos adultos.

Ser míope impossibilita o menino de ver com os olhos, mas não com sua brilhante mente. Sem os óculos ele fitava ainda melhor o outro, após ver a si próprio. Sua visão foi moldada por seu interior, pelas relações com o mundo exterior. O protagonista é figurativo da tensão de toda a narrativa, sendo o personagem que se torna (in)acabado, como afirmou Sybelle Rúbia Duarte Sampaio, em sua publicação na *Revista Eletrônica do Netlli* (2012), que

[...] a consciência da personagem imprime um devir incessante em relação à descoberta do propósito de sua existência em ser a partir do seu conhecimento de mundo limitado. Sua miopia é atribuída ao fato dessa limitação em entender e perceber o mundo por seus próprios olhos (SAMPAIO, 2012, p. 97).

O devir rumo à descoberta permite ao personagem se autoconhecer. A ruptura com o ato de permanecer inerte pela cegueira ocorre com o inesperado da vida. Isso lhe confere a liberdade de não ter mais que impressionar os adultos para se sentir bem consigo. A variante dos signos estabelece descobrimentos de outros sentidos para os termos.

A aparência do sol, que faz brilhar um dia bem ensolarado, consome sua essência de ser inteiro, embora não ilumine a todos com a mesma intensidade, nem seja capaz de impedir o vazio sentido nesta plena realização, a ruptura da aparência. O personagem-menino recebia o reconhecimento da família, que o tratava como inteligente, mas sabia que a qualquer momento seu brilho poderia ser ofuscado. Dessa forma, sua reação de apoderar-se da chave da inteligência era para evitar o conflito interior que sentia. As atitudes inesperadas, a seu ver, deveriam ser domadas. Ele desejava que o processo que detinha a posse dessa chave fosse volitivo, ou seja, de ambas as partes. Contudo, o menino agia programadamente, mostrando, com isso, sua inteligência:

[...] o agir ético desse personagem (o menino) e dos membros da sua família possuía um tom volitivo mecanicamente programado, covivenciados através das mesmices internas de cada um deles. Esse processo de alteridade leva o garoto a querer apoderar-se da chave se sua inteligência, ou seja, a cada ato seu seguido da reação de sua família, poderia perceber as suas próprias leis. Poderia se perceber nas reações dos outros e seus olhos pestanejavam curiosos, acentuando o início de sua miopia (SAMPAIO, 2012, p. 97).

A percepção das reações nos olhares dos membros de sua família gera no menino um equilíbrio de agir mecanicamente. Seu devir o firmava como inteligente, fazendo com que sua ação diante dos outros fosse bem programada. Ele participava do jogo que o posicionava como inteligente, mas buscava o desligamento daquele processo, seguindo seu próprio destino e descobrindo-se.

A criação artística busca esse mesmo procedimento; depois do ato criativo, o objeto tem vida própria e autônoma de seu criador. Os elementos tensivos da narrativa revelam-se em seus desdobramentos. As ações dos personagens imputam os

detalhes geradores dos conflitos, do amor, da paixão, como mostras da instabilidade fingida da arte literária:

[...] ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. A estabilidade do ideal inatingível. Pela primeira vez, ele, que era um ser voltado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. Numa palavra, pelo impossível. E pela primeira vez teve então amor pela paixão (LISPECTOR, 1998, p. 23).

A tensão flui nos acontecimentos do conto “Miopia Progressiva”. O imoderado é a atração mais envolvente. A moderação cede seu lugar para a essência do drama narrativo. Quebrar seus próprios limites faz do protagonista algo especial de significação. O personagem míope passa a ver seus óculos como um elemento estranho e provocador. O objeto leva o protagonista a pressentir um incômodo que só o seu progressivo olhar foi capaz de libertá-lo. Os sentidos da multiplicidade da linguagem repercutem no imponderável desejo do menino. Da mesma forma, a intensiva linguagem de uma galinha, seguindo seu fluxo natural, provoca a multidiscursividade de uma família prestes a lhe designar seu destino.

1.3 Significação Intensiva da Linguagem na Multiplicidade das Vozes em “Uma galinha”: Libertação da Consciência

A significação da linguagem no conto “Uma galinha” em *Laços de família* (2009), de Clarice Lispector, publicado em 1960, mostra a trama que se desenrola na interrupção leve e gradual do elemento catalítico. O ato de apoderar-se da essência do procedimento artístico é desencadeado como fábula, cuja personagem figurativiza uma galinha:

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.
Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.
Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto voo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço (LISPECTOR, 2009, p. 30).

O desenrolar narrativo gira em torno da galinha, ainda viva, mas com predestinação para a morte. Parecia que o tempo era o mantenedor de sua presença com fôlego. Vivia na cozinha, isolada de todos, e “ninguém, ninguém” mantinha relação com ela. Sua hora de ser servida no almoço estava quase chegando e, de repente, ela rompeu com as expectativas daqueles que jamais esperavam seu voo:

A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé. O dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo (LISPECTOR, 2009, p. 30).

A fuga da galinha mostra o processo de libertação, por um lado, mas ela era vista apenas como um almoço, ou seja, como objeto de escravização, usado sempre para servir o Outro. A consciência do animal busca novo rumo para ir em busca de horizontes mais amplos. Sua condição de simples galinha a deixava rebaixada como ser desprovido de inteligência, diferente da visão da família do menino, que quase sempre o via como inteligente, em “Miopia progressiva”.

A libertação da galinha representou a quebra do seu destino de ser almoço da família num domingo. A cisão do relato literário desdobra-se em catálise símile⁴ à jocosidade. A resposta da personagem-galinha aos familiares foi a atitude de alçar voo num instante inesperado. Subiu a patamares altos, que a deixou hesitante e trêmula, mas isso só a impulsionava a usufruir de sua aparente liberdade.

A personagem feminina galinha alcançou a linha tênue que divide sua condição e a dos pássaros. As manipulações históricas de que galinhas não voam grandes alturas foram quebradas. O discurso reprimiu a ideia de uma protagonista passiva, e ela sobressaiu sua própria espécie, sua natureza:

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma. [...] Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta (LISPECTOR, 2009, p. 31).

⁴ “É o que Barthes chamou de ‘Funções contemplativas’, sendo, pois, as catálises movimentos da narrativa com o propósito de aceleração dos fatos dentro de uma fábula. Elas têm função de preencher o espaço narrativo que separa as funções das articulações. Essa função mantém o contato entre o narrador e o narratário” (BARTHES, 1972, p. 32).

Apesar de ter fugido de seu destino de morte, a condição humana que subjuga a mulher encontra-se figurativizada na galinha: por alguns momentos, ela estava livre, mas não vitoriosa como um galo. Mas o cenário poderia mudar de repente, coisa que aconteceu quando a galinha pôs um ovo. A insignificante galinha, destinada a ser apenas um almoço de domingo, despertou na menina da casa o sentimento de luta. Já não mais seria ela que lutaria por si, mas a menina que assistiu ao parto do ovo, e, depois, a família toda:

Só a menina estava perto e assistiu a tudo estarrecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos:
– Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! [...] o pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:
– Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!
– Eu também! jurou a menina com ardor.
A mãe, cansada, deu de ombros.
[...] A galinha passou tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam (LISPECTOR, 2009, p. 31-2).

A galinha viveu no limiar de ser ou não ser comida. Sua autonomia e liberdade, supostamente estabelecidas, poderiam tomar outros rumos de repente. A personagem abre fuga, goza de uma fugaz liberdade, por certo tempo, mas os que a entronizaram como rainha seriam seus algozes: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se os anos” (LISPECTOR, 2009, p. 33).

Toda a trajetória da galinha simula sua fingida liberdade. Ela só era uma galinha que voltou ao seu lugar na cozinha da família. Sua felicidade é ironicamente maquiavélica, pois fora preparada apenas momentaneamente. A personagem era controlada pelo fato de sua natureza ser de galinha. As aventuras de fugir do destino mimetizaram seu devir.

A vida de galinha mostra seu aspecto fulgurante de ser presa, tímida, mas não livre. Nesse pensamento, a pintura *O terapeuta* (1941), de René Magritte, revela o contrário do destino da galinha, e os pássaros vivem numa emblemática gaiola com portas abertas. A galinha ficou detida por um espaço de tempo para ser comida. Sua prisão é revelada pela própria condição de ficar em terra, vivem sem grades, ciscando o chão o tempo todo. Já os pássaros tendem a viver sempre aprisionados, servindo como espetáculos para os admiradores.

A figura de um homem, com um manto escarlate, uma calça na cor azul-marinho e um chapéu de palha amarelo-ouro, abriga a gaiola no lugar do seu coração. A criação de Magritte evoca a passividade dos pombos: um dentro, outro fora da gaiola. Diferente do que ocorre com a galinha, num primeiro momento, lutando por sua liberdade, os pássaros estão aparentemente tranquilos.

Depois de seu voo repentino, naquele domingo de manhã, a galinha botou seu ovo e voltou a ser apenas um animal criado para ser comido. Já os pombos repousam dentro e à beira do símbolo de sua prisão. A liberdade parece ser muito mais interior que exterior, pois a gaiola está aberta, mas os pássaros não tomam outra posição: a de voar conforme sua natureza.



Figura 1: *O terapeuta*, 1941 (dimensões: 500 x 669 cm)

Fonte:

https://www.google.com.br/search?q=ren%C3%A9+magritte+o+terapeuta+1941&espv=2&biw=683&bih=319&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwje6LHExujRAhXGlpAKHe7tDJAQ_AUIBigB&dpr=2#tbn=isch&q=+o+terapeuta+&imgsrc=KVXfl_FchRCDjM%3a. Acesso em: 29 jan. 2017.

A imagem de *O terapeuta*, de René Magritte, contrapõe-se à natureza dos pássaros em voar, sendo livres pelo ar. A privação de tomarem o céu como espaço para viverem faz os pombos serem vistos como diferentes da história da galinha. Esta buscava sua liberdade, e aqueles a rejeitavam, vivendo na gaiola. As personagens da narrativa e da pintura anulam-se, mostrando outra essência da natureza do animal que existe em si.

Heidegger (1989), ao denominar a "inautenticidade"⁵, pontua que o protagonista do conto ignora sua capacidade de estar no mundo, ao buscar na aceitação de outrem justificativas para sua existência, enquanto ser pensante. Ocorre a redimensão da natureza do ser no *Dasein*⁶. O ser compreende a si e também o mundo que o cerca:

A compreensão do ser próprio da pré-sença, inclui, de maneira igualmente originária, a compreensão de 'mundo' e a compreensão do ser dos entes que se tornam acessíveis dentro do mundo. Dessa maneira, as ontologias que possuem por tema os entes desprovidos do modo de ser da pré-sença se funda e motivam na estrutura ôntica da própria pré-sença, que acolhe em si a determinação de uma compreensão pré-ontológica do ser (HEIDEGGER, 1989, p. 40).

As personagens do conto "Uma galinha", de Clarice Lispector, mostram suas experiências que revelam existências do ser sobre si mesmo. A consciência da família dona da galinha muda a ideia de comer a galinha, no domingo pela manhã, mas a narrativa mantém a alegorização do animal comido e esquecido no tempo. A figura dos pássaros destaca a dupla desprovida de um pensamento de fuga de sua posição.

A complicação existencialista do ser gera imagens distorcidas do "eu", que experiencia mudanças do ente em seu devir⁷: vir a ser. Na pintura e na literatura, as relações do animal e do homem existem, sendo alegorizadas. Cada artista trabalha a

⁵ Inautenticidade "é quando o *Dasein* não 'possui' a si mesmo, quando ignora a peculiaridade da existência de ser intérprete do mundo, agindo como se fosse apenas mais uma das entidades ou simples existências com que se depara no cotidiano da experiência.

⁶ *Dasein* (ser-ai), de ser-no-mundo e de ser-com-outro, na medida em que estes três conceitos cumprem um papel fundamental no pensamento de Heidegger, ao recolocar a questão do sentido do ser, depois de um longo período de esquecimento do ser provocado pela metafísica ocidental" (DUARTE; NAVES, [s.d] p. 70).

⁷ Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 64).

arte, elevando-a à condição de ser revelação do condicionamento dos personagens, dos objetos.

A galinha voa como se quisesse evitar ser sacrificada num dia de domingo. A quebra da ordem natural da vida desse galináceo ocorreu de maneira canhestra, e a ave, que não tem habilidade de voar, levantou voo para libertar-se. Os pombos parecem esperar alguma coisa acontecer, ficando estáticos frente à gaiola. Sua natural forma, propícia para o voo, foi capturada, como se as asas tivessem sido cortadas.

De um lado, a liberdade foi alcançada, mesmo que só por um instante, pois foi capturada pelo caçador adormecido: "Afinal, numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a" (LISPECTOR, 2009, p. 31). O caçador deflagra a perseguição, confirma a opressão e captura sua presa. A personagem volta à sua condição de simples galinha.

De outro lado, os pombos mantêm-se intangíveis; tendo dissolvidas as grades, continuam presos sem grades. A prisão está aberta, mas os prendem da mesma forma. Benedito Nunes (1995) afirma que a tensão conflitiva na narrativa curta se declara e estabelece ruptura do personagem com o seu meio. Essa percepção pode ser vista na condição dos pássaros em rompimento com a natureza, sendo arte em si.

A ruptura do personagem com o mundo se deu no conto "Uma galinha", na descontinuação da fuga. Na figura, esta pode ser percebida na alienação dos pássaros quando voam rumo ao infinito. Grades visíveis e invisíveis integram o conto e a pintura como signo catalisador das divergências do externo e do interno, do artificial e do natural.

A galinha e os pombos conectam-se com a filosofia existencialista, defendida por Jean-Paul Sartre (1977), no texto *Entre quatro paredes*. O pensamento de Sartre responsabiliza o indivíduo pela escolha do caminho que melhor lhe acalenta e conduz os sentimentos do ser. Os acontecimentos domésticos expõem a condição humana na figura da galinha. A rotina doméstica de um dia de domingo sofre nulidade. A escolha da personagem em percorrer telhados e muros em busca de sua liberdade aconteceu, apesar de só um instante. Já os pombos vivem seus sentimentos que os mantêm ligados à gaiola, mesmo tendo a sugestiva liberdade de asas potentes para voar, além da gaiola estar aberta.

A inversão de que a galinha é rotulada como improdutiva e ser não libertador nem de si mesma confirma a alienação dos pássaros. O existencialismo de um reflete

no outro, ou seja, da galinha para os pombos. Além disso, pode-se observar a predestinação da galinha, semelhante à dona de casa que cumpriria seu papel: a obrigação doméstica de ser provedora da alimentação, cozendo para alimentar os outros membros da família, é também revelada no dar de ombros da mulher-mãe: “A mãe, cansada, deu de ombros” (LISPECTOR, 2009, p. 32).

A mãe, ao executar o gesto com os ombros, reforça sua condescendência de que nada mudaria. Isso porque estava supostamente predestinado o fim da galinha, seu tempo de vida. Deste modo, as imagens propalam a marca do discurso nos contos de Clarice Lispector, denotando a possessão dos personagens sobre si mesmos, como atestou Bakhtin (2011), ao explicitar que

[...] o autor se apossa da personagem, introduz-lhe no interior elementos concludentes, a relação do autor com a personagem se torna parcialmente uma relação da personagem consigo mesma. A personagem começa a definir a si mesma, o reflexo do autor se deposita na alma ou nos lábios da personagem.

A personagem desse tipo pode desenvolver-se em dois sentidos: no primeiro ela não é autobiográfica, e o reflexo do autor, inserido nela, realmente a conclui [...] as próprias personagens frequentemente enunciam muito ingenuamente a ideia ético-moral que lhes dá acabamento e elas personificam do ponto de vista do autor (BAKHTIN, 2011, p. 17-8).

A expressão apossar da personagem expressa a visão ético-moral da voz narradora no conto “Uma galinha”. O enunciar uma voz mostra a ausência de uma voz, a da galinha. Há anulação da personagem galinha e da mãe: uma cacareja, a outra dá de ombros. As personagens são um reflexo da outra, limitando-se ao espaço de sua condição.

A tentativa frustrada da fuga da galinha tem como elemento espacial⁸ o terraço do vizinho, telhados de várias casas e uma chaminé da casa. A mãe mantém os afazeres da cozinha, da casa. A relação espacial no conto “Uma galinha” remete-nos novamente ao ambiente existencialista de Sartre (1989). Percebe-se que o espaço do conto tem semelhança com a peça de Sartre, além da tela de Magritte.

A galinha encontra-se em estado de simbiose com o ambiente, assumindo as características deste. Percorreu espaços aéreos, não ligados ao chão, lugares de solidez. Esses espaços reforçam a função catalítica, que confirma uma liberdade

⁸ Para Massaud Moisés (1987, p. 22), “raramente as personagens se deslocam para outros sítios, para outros espaços geográficos. Quando ocorre, segundo ele, advém da necessidade imposta pelo conflito. Massaud Moisés chamou de espaço-com-drama”.

falsa. Observa-se que, ao longo da evolução dramática do conto, a personagem mãe também não saiu da cozinha, e ambas assumiram o estado de amálgama, como isotopia.

2 ISOTOPIAS E TENSÕES NOS DISCURSOS EM “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” E “FELIZ ANIVERSÁRIO”

As isotopias⁹ entre os personagens, entre as artes, são parte dos discursos dos contos analisados em “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, e da pintura *A invenção da vida* (1928), de René Magritte. As tensões formam a imagem dos sentidos das palavras. Cada elemento usado nas narrativas curtas de Clarice figurativiza os laços, sinônimos de relações eternizantes.

Segundo Greimas (1972), em seu texto *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica*, duas isotopias revelam a existência de duas codificações da narrativa. Os conteúdos manifestam-se com a apresentação de objetos sob formas da linguagem, como de lexemas ou de semas.

Nos contos “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, encontra-se a apresentação do objeto na condição de sema com a ocorrência de lexemas. Estes são vistos nos termos alto e baixo. O sema é caracterizado pela ideia de verticalidade. Além disso, a alternância de apresentação de personagens como mãe e filha mostra a relação parental e a função social da hierarquia familiar.

As relações entre personagens são mostradas de forma indexada, por serem um índice¹⁰ que envolve um conjunto de sentidos em apenas um nome. Mãe e filha são símbolos metaforicamente múltiplos de finalidades. A atitude de cada personagem tem o poder de fusão imponderante de significados.

Maurice Blanchot (1987, p. 254) traz a percepção de que “[...] a consciência de si mesmo, como separado, ausente do ser, adquire consciência de que recebe sua essência de não ser”. Desta maneira, as tensões fluem para ressaltar a conscientização do próprio personagem no desenvolvimento narrativo. O vínculo

⁹ Segundo Greimas (1972, p. 91), isotopia “é a transformação formal que permite constatar a diferença de níveis [...] Pode-se dizer que a análise do conteúdo tendo atingido o nível sêmico é mais profunda do que a que se situa ao nível dos signos: é pois o nível da análise sêmica que deve ser retido como fundamental”.

¹⁰ Para Roland Barthes (1972, p. 34-5), “Os índices têm, pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos ao nível da história; são dados puros imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de apreender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula: qualquer que seja sua «palidez em relação ao resto da história, o informante (por exemplo a idade precisa de uma personagem) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista, e neste título, possui uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso”.

familiar e afetivo dos pertencentes do contexto literário está permeado de complicações, ensejando na tensividade constante.

2.1 A Tensividade em “Os laços de família”

A tensividade nos contos de Clarice Lispector “Os laços de família” e “Feliz aniversário” retoma a função catalítica e a transformação de personagens indexadas, correlacionando-se as histórias ao relato narrativo metafórico. Em “Os laços de família”, a trama centra-se na personagem Catarina que, após receber sua mãe em casa por duas semanas, até o fim de sua estada, acompanha sua progenitora à estação de trem.

Catarina, em companhia de sua mãe, Severina, vai de táxi à estação, onde então a mãe, após ter visitado a família de sua filha, embarca no trem. A filha Catarina, cujo nome, segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*¹¹, conota-se como composicional antitético, é reflexo de tal proposição: "a cólera que vem de cima para baixo numa veste de Santa". Já a mãe de Catarina, Severina¹², tem seu nome significativo no mesmo Dicionário etimológico, sendo derivação de algo severo, rigoroso, rígido e, portanto, pessoa dotada de intensa ira ou raiva, a ponto de ser severa consigo e com outrem.

As duas personagens, cujos nomes etimologicamente significam pessoa em estado de cólera ou ira, formam os elementos do desenvolvimento narrativo, em seus sentidos interligados. O conto “Os laços de família”, desde o termo principal “laços”, mostra a condição que une os pertencentes ao discurso. O ir e o vir das tensões são de laços familiares perpétuos.

O discurso com alta intensidade poética compõe o texto que parece familiar. Catarina, ao voltar para casa, resolve levar o filho a um passeio. O marido dela, Antônio, aos sábados, usava seu tempo para a leitura, apesar de preferir que a esposa e o filho ficassem em casa para estarem juntos em família. Antônio vive uma tensão,

¹¹ Catarina: sf. "roda de encontro do relógio '1813' e A roda é assim denominada por alusão à do martírio de Santa Catarina de Alexandria, séc. IV" ou ainda como elemento composicional Catarina = (cata- + -ira + -ina): cata-"elem. comp. do gr. katá 'do alto de, de cima para baixo"; -ira "sf. raiva, cólera"; -ina "-ino" (CUNHA, 2010, p. 135, 353, 365).

¹² Severina: Sever adj. 'rígido, rigoroso' 1572. do lat. sevērus-a - um | **severIDADE**. ou -ira "sf. raiva, cólera"; + -ina "-ino" (CUNHA, 2010, p.135; 365; 593).

sentindo-se desapontado pelo passeio de sua família, sem ter lhe dado muitas explicações.

Como se fosse a tensão em continuidade, a tensividade de “Os laços de família” mostra Catarina encaminhando sua mãe, Severina, para a estação ferroviária. O traslado separa a mãe da filha, pelo menos momentaneamente, ilustra a estação ferroviária como o ponto da partida. Os índices são relevantes e atuam como moduladores do conflito entre mãe e filha, marido e mulher.

Na partida da mãe, há algo importante: o fato de irem de táxi, uma vez que não se trata do carro família dirigido pelo genro, nem da presença do neto, levando a avó. Há impessoalidade na situação de como Severina foi levada à ferroviária de táxi. Além disso, a questão do motorista aprofunda a atmosfera misteriosamente conflitante no conto. A unidade do espaço físico do interior do carro implica a intensidade do psicológico das personagens, num tempo cronológico de curto trajeto, sendo ainda mais intensificado o tempo psicológico. As poucas personagens acentuam as tensões dos fantasmas que habitam o interior de Catarina e Severina.

O abrupto solavanco do táxi torna-se recurso para mobilizar o discurso tensionado para a imobilidade do universo psicológico de cada personagem. O movimento frenético do táxi força a rapidez da chegada. Ao valer-se de expressão exclamativa, a tempestividade tem o sema em várias direções dos sentidos. Verifica-se o momento extasiante de tensividade:

[...] quando uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez desaparecerem as malas. —Ah! ah! — exclamou a mãe como um desastre irremediável, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina?
Catarina olhava a mãe e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? [...] Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado (LISPECTOR, 2009, p. 96).

Mãe e filha foram forçadas a tomar ciência de seus próprios corpos, do corpo da outra, de sua condição consanguínea. No movimento frenético do táxi, vivem intensamente a situação da vida. As personagens dentro do carro sentiram a exposição tensiva. A tensão parece uma corda demasiadamente esticada que arrebentará. Essa ruptura física ocorre na separação entre mãe e filha na viagem.

O frear do carro era necessário para sua parada na estação ferroviária, mas o ato brusco lançou mãe e filha uma contra a outra, num contato corporal fingidamente insignificante. Um momento corriqueiro, a mãe e sua prole vive um contato materno que se desdobra em um instante tensivo. Esse desastre deflagra a insólita relação entre as duas, numa relação que gera inquietação. Parece haver um véu que as separa, similar ao da reprodução da tela de René Magritte.

O quadro *A invenção da vida* (1928) mostra a figura de uma mulher de pele clara, cabelos bem pretos, com o olhar fito em sua lateral. À sua frente, a imagem encoberta não permite dizer se há outra mulher; a que está ao lado é quem sabe. Os corpos das imagens não se tocam. Esse contexto é diferente do esbarro que houve entre Catarina e Severina, mas mostra o esfriamento existente entre personagens tão próximas. É uma completa falta de intimidade:



Figura 2: *L'INVENTION DE LA VIE (A Invenção da vida)* (1928), de René Magritte. (Dimensões: 640 x 442 cm)

Fonte:

<[https://www.google.com.br/search?q=L%27INVENTION+DE+LA+VIE+\(A+Inven%C3%A7%C3%A3o+da+vida\)&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4yOewx-jRAhXFhZAKHQK1CdoQ_AUICSgC&biw=911&bih=425&dpr=1.5#imgrc=D3w3rhLlbENHWM%3A](https://www.google.com.br/search?q=L%27INVENTION+DE+LA+VIE+(A+Inven%C3%A7%C3%A3o+da+vida)&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4yOewx-jRAhXFhZAKHQK1CdoQ_AUICSgC&biw=911&bih=425&dpr=1.5#imgrc=D3w3rhLlbENHWM%3A)>.
Acesso em: 29 jan. 2017.

A pintura revela a sombria atmosfera entre os objetos. Desde o céu nublado, as cores escuras prevalecem no cenário. O interior da arte está preenchido de sombras. A condição humana de afastamento interior, mais que exterior, figurativiza a vivência familiar no conto “Os laços de família”. Neste, verifica-se que os elementos conjuntivos ou disjuntivos permeiam todos os contextos das relações afetuosas, ou não, das proximidades lexicais da criação.

Os nomes das personagens femininas apontam para uma similaridade de sentido presente na construção lexical e nas minudências linguísticas que os compõem. O léxico Severina tem várias gamas de significação com importâncias sêmicas de ser severa, áspera, firme. Severina é completa por ser mãe, sogra, avó, grisalha, envelhecida, pobre, entre outros. As atribuições sígnicas do termo Severina geram satélites semânticos. Cada satélite possui nuances sêmicas que se articulam num processo gradativo de um percurso narrativo, trazendo uma carga semântica negativa, amarga da personagem.

Tomachevski (2013) denominou a combinação emocional acentuada das atribuições de uma personagem como sendo a matiz¹³. Severina desperta emoções pela antipatia. A narrativa faz sua apresentação aos poucos, iniciando com os nomes mãe, velha e sogra. Suas relações são mais diretas com a filha, Catarina, chamada mulher e filha. O jogo revelador da antipatia da personagem é desvelado no desenvolvimento do discurso, havendo uma transformação somente no âmbito das aparências:

Durante as duas semanas da visita da velha, os dois mal se haviam suportado; os bons-dias e as boas-tardes soavam a cada momento com uma delicadeza cautelosa que a fazia querer rir. Mas eis que na hora da despedida, antes de entrarem no táxi, a mãe se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro (LISPECTOR, 2009, p. 94).

No trecho mostrado, ocorre o momento em que Severina passa a ser chamada sogra. Os focos narrativos mostram um narrador, dotado de voz narrativa transferida do autor, além das personagens, e um narrador que é observador da despedida entre o genro e sua sogra.

¹³ Referimos aqui à relação emocional com “o herói (simpatia-antipatia) é desenvolvida a partir de uma base moral. Os tipos positivos e negativos são um elemento necessário à construção da fábula” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 342).

O período da visita da velha foi o tempo em que Antônio e Severina rompem com a visão de ser um casal amável um com outro. Os 14 dias mostraram o contragosto da mãe de Catarina ao se comportar como sogra de Antônio. Da mesma sorte, ele não fazia questão de ser o genro ideal de Severina. Os hábitos dos habitantes da casa foram desnorteados, apenas ajustados na partida da Severina.

Antes, sogra e genro atuaram num palco com cenas de mediocridade, de desafeto. Cada um mantinha sua vontade de ser antipático um com o outro. Toda encenação de Antonio e Severina foi presenciada por Catarina. Diante de seu público, eles não economizaram farpas de sentimentos obscuros. A filha observou a fatídica cena meio cômica entre sua mãe e seu esposo:

A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza assistia. [...] ‘Se eu rio, eles pensam que estou louca’, pensara Catarina franzindo as sobrancelhas. [...] Catarina, de pé, observava com malícia o marido, cuja segurança se desvanecera para dar lugar a um homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha... Foi então que a vontade de rir tornou-se mais forte. Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir: seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos - e o riso saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. Mas nada podia fazer contra: desde pequena rira pelos olhos, desde sempre fora estrábica (LISPECTOR, 2009, p. 94-5).

Há nessa passagem do conto “Os laços de família” diferentes formas de comportamento dos personagens. Os escuros e estrábicos de Catarina têm variados sentidos. Podem ser dúbios, mostrando a cor dos olhos e a obscuridade que deles emana, diante das cenas presenciadas, e também ter múltiplas significâncias: direcionamento para várias direções. Além disso, junto ao olhar, ela franzia as sobrancelhas, enquanto pensava, mostrando como sinal de seu descontentamento.

O contexto, ao longo dessa narrativa, consiste em revelar a relação familiar construtiva e desconstrutiva de laços afetivos. Os membros dos corpos dos personagens servem como recursos da fruição dos sentidos. O olhar de Catarina é condutor da lente narrativa e engendra um momento congelado para ser exposto numa espécie de câmera: é o tecido narrativo.

As cenas estabelecem os elementos comuns, mas intrigantes, como os olhos de Catarina que emanavam risos. A partir da percepção da personagem, turvar os acontecimentos faz parte da percepção da mente. Algumas marcações verbo-temporais dão a ideia de infinitude, como, por exemplo, “sempre doía”, “desde

sempre”, entre outras. Os termos que evocam uma continuidade são refletidos nos pensamentos da personagem pelo fluxo de consciência.

O ato de rir com os olhos externa outro tipo de riso e desvia o sentido e a função da boca como simbólica para sorrir. Sua forma de expressar seus sentimentos relacionados à felicidade é modulada pelo olhar, pela percepção do que ela observa ao seu redor. Desse modo, a autenticidade de cada característica, de cada personagem, é estabelecida de maneira figurativizada, metaforizada. A nebulosidade impera no nevoeiro dos sentimentos.

A tensividade mostra laços que são formas de vínculos tendenciosos de serem afetivos ou não. Numa família eles podem ser dolorosos: “Sempre doía um pouco ser capaz de rir” (LISPECTOR, 2009, p. 95). O riso¹⁴ ocorre de maneira contraída e descontraída, ao mesmo tempo. Para Roland Barthes, tudo numa narrativa é funcional e tem significação em cada mínimo detalhe dos signos. As composições significam e ressignificam em graus diversos, algo que:

[...] não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de Absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada significa. [...] a arte não conhece ruído [...] é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que liga a um dos níveis da história (BARTHES, 1972, p. 27).

A estrutura discursiva remete à significação polivalente da obra. A cena cômica, apreciada por Catarina, tem ares de encenação dramatúrgica, mas com personagens que interpretam o vazio da própria arte, de sorte que Antônio e Severina podem ser antônimos um do outro num momento, e em outro, terem afinidades com laços afetivos.

Durante duas semanas não foram sogra e genro, mas estavam ambos ligados à Catarina. No final desse período, já eram sogra exemplar e bom genro. No contexto de dubiedade, Antônio fica perturbado em ser o bom genro, sendo obrigado a ouvir

¹⁴ Marco Aurélio Werle, em sua obra, *A Poesia na estética de Hegel*, afirma que Schneider nota muito bem que Hegel distingue o riso sobre si, como sendo verdadeiramente cômico, do riso sobre qualquer evento insignificante ou sobre os outros, como é o caso em geral da comédia moderna. Nesta, o público ri das figuras cômicas no palco que perseguem seus fins nulos, ao passo que na comédia antiga se trata do riso do sujeito sobre si mesmo como indivíduo, referindo a si, e não ao outro (WERLE, 2005, p. 306).

de sua sogra que "quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um" (LISPECTOR, 2009, p. 94-5).

Os personagens transparecem ser eles mesmos para encenarem personalidades múltiplas um ao outro. A estrábica percebe o que acontece em seu redor. O desalinhamento dos olhos ganha especificações nos comportamentos de Catarina e, conseqüentemente, de seus familiares. A vida em família torna-se revelação dos desvios da afetividade, de identidade.

Os aspectos característicos da personagem Catarina perpassam pela descrição dos olhos. O modo de olhar é tido como elemento gerador de uma isotopia. Pela percepção estrábica, a mente tortuosa se instala entre os entes parentais.

Observam-se que o clasema "mal se haviam suportado" e o semema "exemplar" estão ao nível da percepção do isomorfismo das figuras, considerados por Greimas como termos da categoria sêmica: euforia e disforia (GREIMAS, 1996). A relação entre sogra e genro é levada ao nível definido por Greimas, pois a relação exemplar é característica de uma euforia, sensação de perfeito bem-estar, confrontada com o elemento disfórico, gerado pela inquietação, pelo mal-estar. Assim, o discurso atinge outro nível de tensividade, elevado a um estado de perturbação do personagem Antônio, que é provocado pelo fato hipotético de ele ter sido gerado por aquela mulherzinha, como se nota no exemplo a seguir:

Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um, acrescentara a mãe, e Antônio aproveitara sua gripe para tossir. [...] o marido, cuja segurança se desvanecera para dar lugar a um homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha [...] (LISPECTOR, 2009, p. 94-5).

A inquietação confirma-se pela forma como Antônio também é transformado, deixando de ser genro e passando à condição de filho de Severina. A máscara social que Antônio vestiu por alguns dias durante a permanência da sogra em sua casa é a confirmação de sua mudança. Essa alteração é profunda, pois foi capaz de extrair a segurança que Antônio tinha, a ponto de a desapareção de se sentir seguro dar lugar a uma forma desprovida do ser, ludibriada.

Antônio assume a forma de "homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha [...]". Enquanto ocupara o papel de genro com sua máscara, Antônio foi capaz de suportar a presença de sua sogra durante duas semanas. Quando elevado à condição de filho de Severina, gerado, saído do ventre

daquela velha, o esposo de Catarina é disposto a uma condição vulnerável: passa a ser um "homem moreno e miúdo".

Percebe-se que Antônio e Severina são diminuídos enquanto ser. Ele torna-se miúdo, e ela, uma mulherzinha. É perceptível que o rebaixamento deles os coloque num mesmo nível de importância, de aparente inferioridade, diferente dos momentos que faziam uso de suas máscaras sociais:

Tanto que uma noite Antônio se agitara: não é por culpa minha, Severina! Ele chamava a sogra de Severina, pois antes do casamento projetava serem sogra e genro modernos. Logo à primeira visita da mãe ao casal, a palavra Severina tornara-se difícil na boca do marido, e agora, então, o fato de chamá-la pelo nome não impedira que [...] - Catarina olhava-os e ria (LISPECTOR, 2009, p. 95).

A relação de Severina com os demais personagens fica evidente. Antônio dirigia-se à sogra pela denominação de seu nome próprio "Severina". Com o estreitar do relacionamento, após o matrimônio, a atitude de pronunciar o nome Severina, para Antônio, passou a ser difícil porque houve o desmascaramento. Genro e sogra projetavam-se numa relação "moderna", sem formalidades. O casamento fez com que a máscara da personagem Severina, como uma sogra moderna, caísse e aflorasse sua personalidade "severa".

A dicotomia euforia e disforia intensifica-se, e isso se deve ao fato de a personagem ser apresentada como sogra do personagem Antônio, e não como a mãe da personagem Catarina. Tratava-se de uma sogra que era severa, não só com o genro, mas uma avó também severa com o próprio neto, como se pode comprovar no fragmento a seguir:

— Continuo a dizer que o menino está magro, disse a mãe resistindo aos solavancos do carro. [...]
— O menino sempre foi magro, mamãe, respondeu-lhe. O táxi avançava monótono.
— Magro e nervoso, acrescentou a senhora com decisão.
— Magro e nervoso, assentiu Catarina paciente. Era um menino nervoso, distraído.
Durante a visita da avó tornara-se ainda mais distante, dormira mal, perturbado pelos carinhos excessivos e pelos beliscões de amor da velha. Antônio, que nunca se preocupara especialmente com a sensibilidade do filho, passara a dar indiretas à sogra, a proteger uma criança [...]
(LISPECTOR, 2009, p. 95).

É perceptível que genro e sogra têm um certo espelhamento. Ela era capaz de interferir na rotina de toda a casa, e o neto ficou ainda mais distante dos outros, com a presença da avó. O pai do menino nunca se preocupara com a sensibilidade do filho. Severina interferiu na vida de todos, provocando distanciamentos afetivos. Ela discutiu sobre o filho de Catarina, implicando a intensidade do espaço psicológico das personagens.

Antônio era egoísta, frio e calculista. Tinha formação de engenheiro e seus olhos viam as situações em sua casa de modo calculista e solitário. As construções que ele fazia só serviam para os outros, não para si. Antônio tinha um dia só seu, e o sábado servia para passar com seus livros, não com a família. De certo modo, seu dia foi neutralizado por Severina que, de alguma forma, atrapalhava seu prazer de ficar sozinho.

É como se a perda da identidade, do prazer de viver como queria, circundasse a todos naquela casa. O filho de Catarina figurava isso: ele não é chamado pelo nome e sua fala não condiz com sua idade. O menino era diferente do de uma criança normal quando começa a caminhar, pois sua firmeza foi descomunal. Entretanto, desligava-se dos sentidos de unir as palavras, de dialogar:

[...] desde que se pusera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si. Lá estava ele mexendo na toalha molhada, exato e distante. [...] Mas o menino olhava indiferente para o ar, comunicando-se consigo mesmo. Estava sempre distraído. Estava sempre distraído. Ninguém conseguira ainda chamar-lhe verdadeiramente a atenção (LISPECTOR, 2009, p. 99).

O filho de Catarina carrega a genética da frieza. A distração era o que sempre se revelava em seu ser. O falar distorcido o deixa numa outra posição, contrária à idade de quatro anos. O desenvolvimento de sua vida parece ser domado por ele. Isso lhe dava autonomia para encontrar-se como sujeito desconectado.

A esposa estrábica descobre que somente os símbolos poderiam encaminhá-la para a verdade de sua vida. Ela sai, sendo uma mulher de 32 anos, mãe provocadora de mudanças, e sentiu necessidade de rir por inteiro. O invólucro que a aprisionava foi quebrado para a revelação de outra Catarina:

Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice,

fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão (LISPECTOR, 2009, p. 100).

Catarina mostrou, com o símbolo de sua saída de casa, que sua vida mudou, pois, se continuasse em sua casa, todos pensariam que ela era a mesma. Viu-se livre das humilhações que sofria, o que a fazia ser vista como mulher pelo marido, desnudando-a a tal ponto que a constrangia por inteiro:

Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? no entanto ele bem sabia que ela só seria de um homem enquanto fosse orgulhosa. Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria - sem rancor? (LISPECTOR, 2009, p. 102).

Catarina foi em busca de sua felicidade, desamarrou-se de sentimentos prisioneiros e decidiu sair de casa com seu filho. O rompimento com a herança da severidade de Severina também engatou sua coragem em viajar. Porém, diferentemente do marido, que só ficava em casa, viajando para dentro de si, sem provocar mudança alguma na monótona vida do casal.

As correlações entre as personagens Severina, Antônio e o filho formam o contexto da intensividade. A mãe de Catarina provoca constantes questionamentos a respeito de se ter esquecido algo. Ela é o ponto forte do elemento de tensão entre mãe e filha e toda a família. O estado de tensão desprazeroso e penoso é a vitalidade da atividade mental, sendo inseparável do prazer e do conforto. É o embate da convivência entre personagens tão diferentes, mas que se tornam filhos e mãe, genros e sogras, pela aliança social e psicológica.

As relações sofrem conflitos. Filha e mãe desgastaram-se. A decrepitude da relação delas é marcada pela monotonia de ser sempre conflituosa. É isotopia pareando a indiferença na vinculação parental. Após o início do deslocamento entre a casa de Catarina e a estação, Severina e Catarina estão dentro do táxi que avança de maneira monótona.

O caminho revela algo que se perdeu. O grande oximoro é que mãe e filha buscam algo que fora perdido e se perderam uma da outra ao longo de suas vidas. Os desencontros se encontraram dentro do táxi quando este é forçado a frear. O ato de paralização do táxi fecha um ciclo do desenvolvimento da narrativa. A estranha

convivência entre Catarina e Severina continuaria de forma diferente agora, uma longe da outra fisicamente, mas eternamente ligadas pela intimidade:

Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim, Catarina sempre fora mais amiga (LISPECTOR, 2009, p. 96).

No mesmo momento em que o carro freou, lançou mãe contra filha. As malas, simbolizando a história, com os guardados sentimentais, foram mexidas no baque. As lembranças, carregadas cuidadosamente, despencaram como cascata. Naquele momento, o convívio foi diferente daquele perdurado pelas duas semanas. Percebe-se a construção narrativa, desviando seu percurso a cada parada.

Nota-se a negação por parte de Catarina, quando ela "ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe" (LISPECTOR, 2009, p. 96). Essa situação desconcertante era indissolúvel, pois a relação amorosa entre mãe e filha nunca existira. Entretanto, repensar a vida era importante, afinal, o vazio poderia tomar conta da vida de cada "[...] de repente envelhecida e pobre" (LISPECTOR, 2009, p. 96).

Severina encontrava-se envelhecida, vazia de sua existência, pobre ou empobrecida no que se refere à relação que nunca tivera com sua filha. O que ocorreu dentro do táxi foi catastrófico. As bagagens foram despencadas abaixo e alegorizam o que já não existia: a intimidade entre as relações familiares dessa mulherzinha para com sua filha:

A filha observava divertida. Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se "mãe e filha" fosse vida e repugnância. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. A velha guardara o espelho na bolsa, e fitava-a sorrindo (LISPECTOR, 2009, p. 97).

As perdas de mãe e filha foram muitas: intimidade, afetividade, amor, respeito. Catarina não se sentia à vontade para dizer que a amava. Supostamente, Severina era a causadora das dores sentidas por sua filha. O tratamento entre elas muda de mãe para velha. O resultado desse afastamento mútuo foi que ambas se esquecerem uma da outra:

Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas - porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou... Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra? e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha (LISPECTOR, 2009, p. 97).

A constatação de que mãe e filha perderam-se uma da outra desencadeou, na mãe, o sentimento de severidade e, na filha, o choro contínuo. Aquele se sentia forte para arrastar a filha, dando a ideia de genitora que banaliza a vontade e os limites da prole. A falta de diálogo entre mãe e filha fez com que elas se esquecem de fazer isso, sempre que houvesse necessidade de resolverem algum problema em família. Com o passar do tempo, ocorre uma transferência entre Severina e Catarina, uma inversão de papel. Severina passa a ser a filha, e Catarina, a mãe:

- Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.
- Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com a própria aparência. A mão sardenta, um pouco trêmula, arranjava com delicadeza a aba do chapéu [...] (LISPECTOR, 2009, p. 97-8).

A suposta inversão de Catarina assumir-se como mãe de Severina mostra um sentimento profundo, escondido, que faz se preocupar com sua genitora. Além disso, ela busca conversar com a mãe, em certos momentos, como se quisesse entender o processo que desencadeou a atual situação de convívio entre elas. Catarina quer saber se a mãe fora feliz com seu pai.

Com isso, Catarina conseguiria certa maturidade para ver o espelhamento da mãe sobre toda a família. Quando não há identificação de um ser com o outro, ocorre a alienação da afetividade. O Eu reflete a imagem do Outro (NASIO, 1995). Na busca de si própria, Catarina pergunta o que a impulsiona, querendo resposta que poderia servir de sonho. A felicidade de sua mãe com seu pai seria a projeção de sua vida feliz algum dia.

Apesar do desejo de indagar a mãe sobre a felicidade, contém-se. A ausência de liberdade entre mãe e filha gera uma inconfidencialidade. O desmantelamento da relação tende a ser fatal. A imagem desconstruída de Catarina sobre o mundo advém de sua essência de ser estrábica. Até manter uma simples conversa é algo muito difícil, doído.

O meio de transporte trem de ferro é a figurativização do processo de separação entre mãe e filha. A mãe está partindo, retornando ao seu lugar patrimonial. A filha fica com sua nova família, construída por ela. A separação é abrupta, tanto que, sem Catarina se dar conta da partida, chama pela mãe, mas em vão, porque só restava o barulho e a fumaça do trem.

— Mamãe, disse Catarina porque um longo apito se ouvira e no meio da fumaça as rodas já se moviam.

— Catarina! disse a velha de boca aberta e olhos espantados, e ao primeiro solavanco a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este caíra-lhe até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura. O trem já andava e Catarina acenava. O rosto da mãe desapareceu um instante e reapareceu já sem o chapéu, o coque dos cabelos desmanchado caindo em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela - o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante (LISPECTOR, 2009, p. 98).

Os acenos foram o que restaram entre os olhares da mãe e da filha. Aos poucos, as imagens presenciais desapareceram pela distância. A partida de Severina revela uma Catarina semelhante à sua mãe: mulher firme, que coordena sua família. Seus olhos estrábicos eram maliciosos, mesmo com sua descrição doce.

O jogo era de malícia e doçura, mas os olhos vessos marcam o gosto pelas coisas tortuosas. Em meio aos tormentos, Catarina absorvia sua felicidade. O ato de expiar tudo a sua volta a colocava num patamar de máquina observadora. A essência da mãe fazia de Catarina um ser diante de uma porta aberta:

Abriu a porta do apartamento enquanto se libertava do chapeuzinho com a outra mão; parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito. Antônio mal levantou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora 'sua', e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivãzinha.

— 'Ela' foi?

— Foi sim, respondeu Catarina [...] (LISPECTOR, 2009, p. 99).

O verbo abrir revela algo que estava fechado, enclausurado, mas ganhou a liberdade. O trem levou embora a sofreguidão daquela família. Tudo se alargou ali: o marido passou a viajar no mundo do livro, a mulher passou a usufruir do mundo inteiro. O que estava estático foi novamente movimentado, e o furacão que colocava tudo fora do lugar foi direcionado para outro lugar. Assim, a tensividade sofre uma transformação: continuava lá, mas de forma diferente.

A tensividade da vida de Catarina, de Severina, do filho e de Antônio mostra o quanto uns se impunham sobre os outros. A liberdade de amar, de sentir seu espaço resguardado, impedia de abrir sua porta. O rompimento com heranças desastrosas precisava ser revelado, ao serem quebrados os vínculos da dor.

2.2 Intensidade e Extensividade em “Feliz aniversário”

A intensividade dos acontecimentos é sentida em muitos ou em poucos pontos do texto literário, a depender da leitura. A extensividade ocorre a partir do que se faz intenso no discurso. Em “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector, intensividade e extensividade são desencadeados em toda narrativa, desobstruindo a ideia do monótono, no andamento do discurso:

O relevo emprestado à intensividade e à extensividade justificasse por suas respectivas constituições: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade; (ii) a extensividade, a temporalidade e a espacialidade. A intensividade não é alheia à noção – para sempre obscura – de força (ZILBERBERG, 2006, p. 170).

A intensividade e a extensividade estão justificadas no campo da temporalidade e da espacialidade da obra. O ato de ver implica a assimilação do que foi visualizado, percebendo-se a obscuridade. O conto tem uma história, a encenação de toda a família da aniversariante. Eles se aglomeram para apreciarem a imagem da aniversariante, no tempo e espaço tensivos.

Os vínculos de parentesco servem como exposição das identidades de todos os entes convidados para o evento. A personagem é vista como idosa, aniversariante de 89 anos, observada para o julgamento alheio. Toda essa cena dramática gera um antagonismo euforia verso disforia. As constatações sêmicas distinguem os avessos de cada aparição figurativa na festa em família.

O conto “Feliz aniversário” traz elementos agressivos, ligados à maldade do ser humano. A brutalidade, a violência e o jogo de aparências mostram a essência dos personagens. Presente e passado se encontram no aniversário de uma matriarca. A comemoração de 89 serviu para formar um ambiente pesado, tenso, repleto de falsidades, raivas, violências e a ausência de compaixão.

Há uma festa, mas nada promissora de alegria da festividade. O ambiente fora preparado para os 89 anos de D. Anita. A aniversariante teve direito a baile, com

danças. Zilda, a filha, organizou a disposição das cadeiras, e a comemoração deveria ser portentosa:

[...] Zilda - a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que [...] tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante – e como Zilda estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduiches, ficaram: a nora de Olaria empertigada com os filhos de coração inquieto ao lado; a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria; a babá ociosa e uniformizada, com a boca aberta.

E à cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos (LISPECTOR, 2009, p. 55).

A posição de cada personagem mostra suas características e sua afetividade em família. Os balões enfeitavam, a arrumação estava bem organizada, muitas cores estampavam os guardanapos e o bolo estava bem açúcarado. A expressão "Happy Birthday!"¹⁵, forma em inglês que significa Feliz aniversário, estabelece o abrir fronteiras para a comemoração.

O bolo açúcarado intensifica a suposta doçura da preparação do aniversário. A arrumação parece a de festa infantil, como se fosse a extensividade de todas as comemorações, desde o nascimento. O excesso de carinho era único, partia da única filha. Os demais filhos, seis homens, não exprimem o mesmo desprendimento.

O invólucro revelador das personagens é de extensificar o nome do bairro, como se fosse o da participante da festa. As noras são de Olaria e de Ipanema. Isso ressignifica suas posições sociais, consequentemente familiares. Olaria é um bairro da Zona Norte, de classe média, da mesma forma que Ipanema é uma região nobre. O local da residência torna-se referencial da origem da personagem. A intensidade do espaço enseja nos reflexos de ostentação e comportamentais:

Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata (LISPECTOR, 2009, p. 54).

¹⁵ (LISPECTOR, 2009, p. 55).

Nota-se que a personagem, apesar de não ter nome, tinha sua caracterização condicionada à aparência das roupas, consideradas as melhores. À nora de Olaria, vestir uma vestimenta muito pomposa podia ser vista como inapropriada para a situação, pois era apenas um aniversário em família. Era uma festividade entre familiares, à luz do dia.

Percebe-se a isotopia como máscara social para manter uma aparência socioeconômica à qual ela não pertencia. E a nora de Olaria e seus filhos "estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana" (LISPECTOR, 2009, p. 54). Era a possibilidade de eles saírem da Zona Norte para irem à Zona Sul, bairro famoso e prestigiado, não só do Rio de Janeiro, mas do Brasil.

A vestimenta dos filhos da nora de Olaria representa a necessidade do Eu mostrar ao Outro como ser capaz de se vestir à altura das demais pessoas no evento. Essa nora estava na comemoração forçosamente, porque fora afrontada por seu marido a representá-lo. Já que ele não quisera estar presente, mandou sua esposa e, assim que chegou:

[...] a nora de Olaria, depois de cumprimentar com cara fechada aos de casa, aboletou-se numa das cadeiras e emudeceu, a boca em bico, mantendo sua posição de ultrajada. 'Vim para não deixar de vir', dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida (LISPECTOR, 2009, p. 54).

O ato de ir, apenas por ir, mostra sua condição de frieza. Os sememas destacados retratam as características de uma personalidade negativa, rancorosa, típica de quem foi humilhada. A nora de Olaria estava acompanhada de seus três filhos, duas meninas e um menino. As meninas, "já de peito nascendo infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas" (LISPECTOR, 2009, p. 54).

Os adolescentes, perto da puberdade, vestiam-se com roupas que reprimiam a sexualidade das meninas e as infantilizavam. Já o menino, mais novo do que as irmãs, com tenra idade, vestia com suposta superioridade: "[...] acovardado pelo terno novo e pela gravata" (LISPECTOR, 2009, p. 54). As vestimentas servem então para inferiorizar ou não as personagens. Além disso, podem ser usadas para suavizar a aparência sombria de convidados que foram por ir, sem a menor vontade de festejar os 89 anos de D. Anita.

As crianças não eram autônomas, não sabiam o que fazer, já que tudo foi feito conforme a vontade da mãe. Até os filhos da nora de Olaria estavam impressionados com o vestido da mãe, desconhecendo o modelo que a mãe usava, pois não era roupa usual que ela vestia naquela ocasião. Os meninos "[...] ficaram de pé ao lado da mãe, impressionados com seu vestido azul-marinho e com os paetês" (LISPECTOR, 2009, p. 54).

A relação familiar entre o filho da aniversariante - o esposo da nora de Olaria - e seus outros filhos homens retrata a desunião. Ele deixou de ir à comemoração por ter atritos com os irmãos: "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 [...]" (LISPECTOR, 2009, p. 54).

O filho da aniversariante não queria rever seus irmãos e nem se importou com o principal da festa: a aniversariante. Seu sentimento negativo e egoísta prevaleceu, apenas supondo que a esposa preencheria sua ausência: "[...] para que nem todos os laços fossem cortados" (LISPECTOR, 2009, p. 54). Já a nora de Ipanema só se adiantou em chegar antes do marido, pois viria em seguida: "Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois. [...]" (LISPECTOR, 2009, p. 55). A chegada dessa nora evidenciou sua situação econômico-social, sobressaindo-se à de Olaria.

A moradora situada em Ipanema tem o requinte do bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro. Fundado em 1894, por José Antônio Moreira, conde de Ipanema, tem seus limites com os bairros de Copacabana, Leblon e Lagoa Rodrigo de Freitas. Estar centralizado entre esses outros pontos da cidade caracteriza a importância de Ipanema e de seus moradores. Ela levou a babá para mostrar seu poder financeiro. A serviçal estava ali como um triunfo da patroa, que tinha a seu dispor alguém para assumir seu trabalho de mãe. Entretanto, a babá não cuidava do bebê, pois este era usado pela mãe como escudo de proteção contra a aproximação de outros festeiros. Com isso, demonstrava não ter tempo para conversar ou dar atenção a ninguém.

As noras de Olaria e a de Ipanema são avessas uma à outra. A nora de Ipanema usava seu bebê como uma maneira de anular a presença da concunhada de Olaria. A nora de Olaria enchia-se de vaidade com seus filhos ao seu lado. Ela estava com o coração inquieto, marcado por uma estrutura sintática canhestra. A representação das noras de Ipanema e de Olaria revelava os comportamentos da

família. Seus maridos não estavam fisicamente no local, mas o ambiente ficou inundado com a presença sentimental deles.

Zilda tinha que recepcionar a todos, pois era a dona da casa onde ocorria a festa de 89 de D. Anita. Ela se responsabilizou por alojar a mãe. Alojjar é armazenar ou depositar alguém. D. Anita não pertencia à casa de sua própria filha, estava de passagem, da mesma forma que seus convidados. Os filhos da aniversariante não demonstravam interesse em cumprimentar a mãe, gratos pela vida da matriarca.

Filhos e noras eram violentos e suas posições pareciam um desrespeito à aniversariante: um filho nem iria à festa, outro chegou depois dos outros: “A vulnerabilidade de D. Anita refletia a extensividade da falta de afeto de todos — Há um ano ela ainda era capaz de subir essas escadas com mais fôlego do que eu, disse Zilda amarga” (LISPECTOR, 2009, p. 59).

A aparente perda da autonomia da aniversariante dava a entender a todos os presentes que a comemoração que D. Anita ocupava era uma posição vulnerável, a ponto de ser hostilizada por sua família. A aniversariante permaneceu calada, sentindo uma espécie de tensão, demonstrando a falta de liberdade que tinha ali. Sua atitude era uma resposta à frieza que se instalava no coração de todos. As noras, percebendo que a sogra não demonstrava feição facial alguma, pensaram que a velha poderia estar ou louca.

Estavam presentes apenas dois dos seus seis filhos. Só teve maior intimidade com a aniversariante o que morreu, por nome Jonga. Este era seu filho mais velho, mas, com sua morte, José tornara-se o mais velho. Manuel, outro filho, estava presente na festa. Os laços de irmandade são desconstruídos. José e Manuel eram reflexo um do outro, mas entre eles não existia relação de afetividade ou companheirismo de irmãos. Contudo, eles mantinham um elo comercial, mais forte do que o familiar.

A mulher de Manuel detinha sobre ele poder de controlá-lo, a ponto de ele olhar com certa frequência para sua esposa, como se necessitasse de sua aprovação. A esposa mantinha o ouvido atento para que ela nada perdesse das conversas que Manuel tinha comercialmente entre os irmãos:

— Oitenta e nove anos, sim senhor! disse José, filho mais velho agora que Jonga tinha morrido. — Oitenta e nove anos, sim senhora! disse esfregando as mãos em admiração pública e como sinal imperceptível para todos. [...]

— Oitenta e nove anos!, ecoou Manoel que era sócio de José. É um brotinho!, disse espirituoso e nervoso, e todos riram, menos sua esposa. [...]
— Não senhor! respondeu José com falsa severidade, hoje não se fala em negócios!
— Está certo, está certo! recuou Manoel depressa, olhando rapidamente para sua mulher que de longe estendia um ouvido atento. [...]
— Oitenta e nove anos! repetiu Manoel aflito, olhando para a esposa.
— No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso! esclareceu melhor o filho Manoel, aperfeiçoando o espírito do sócio. [...], enquanto [Manuel] olhava obsequioso para José (LISPECTOR, 2009, p. 56, 57, 65).

O filho Manuel era espirituoso, repleto de vivacidade, esperto. A esposa o controlava, deixava-o nervoso por todos rirem, menos ela. A aprovação de sua mulher era muito importante para ele. Ser aprovado por seu irmão José também requeria dele a submissão. Ele prestava serviço a José, que o manipulava como sua esposa.

Os outros filhos da aniversariante não compareceram à festa. José e Manuel estavam lá e talvez espreitavam o que D. Anita deixaria quando morresse. D. Anita desempenha o papel de fio condutor da narrativa. Sua figurativização permite aos leitores orientarem-se na tensividade da narrativa. De certa maneira, serve como meio auxiliador da imagem e dos motivos particulares dos filhos, dando mais atenção às outras coisas de suas vidas.

A motivação consiste no sistema de procedimentos que justifica a introdução de motivos particulares. O sistema de motivos é o que constitui a temática de uma obra, o que, para Tomachevski (2013), deve apresentar uma unidade estética. A motivação realista, introdução de um novo motivo à narrativa, é o compromisso entre a probabilidade objetiva e a tradição literária.

Em “Feliz aniversário”, a retratação da personagem aniversariante advém de vários de seus nomes, aludidos pela voz narradora. Tem por nome D. Anita, a Mamãe!, que é como a personagem Zilda a chama, e vovó, como os netos se referem a ela. Uma vizinha, alguém não pertencente à família, é única personagem que a chama pelo nome:

— Viva mamãe!
— Viva vovó!
— Viva D. Anita, disse a vizinha que tinha aparecido.
— *Happy birthday!* Gritaram os netos, do Colégio Bennett.
Bateram ainda algumas palmas ralas (LISPECTOR, 2009, p. 58).

A aniversariante era vista por várias identidades, mas recebia o tratamento de hostilidade, sentindo a tensão de ficar só, mesmo rodeada pela família. Foi colocada

à cabeceira da mesa, solitária e tensa, horas antes de a festa começar: "[...] á cabeceira da mesa grande a [...] Zilda, a dona da casa, arrumara a mesa cedo..." (LISPECTOR, 2009, p. 55). Nota-se que a aniversariante não teve escolha e "desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa" (LISPECTOR, 2009, p. 55). A solidão é a companhia da protagonista. No ambiente, reinava sua vida solitária. Depois que os convidados chegaram, continuava só.

Dessa forma, a aniversariante é apenas um enfeite na grande sala, diante de todos. Foi colocada num lugar de destaque da casa para ser exibição para os curiosos e refém da falta de liberdade. No dia mais importante da sua vida, ninguém notava sua interioridade. Participou do ritual de aniversário sem afeto e sentia a brutalidade da tensão de sua família. Os convidados não se suportavam; estar ali parecia o cumprimento de uma tortura. O esperado feliz aniversário não transparecia nenhuma felicidade. A aparência da festa era de *glamour*, ostentação.

Os 89 anos ornamentavam a figura de D. Anita. A ocasião serviu para revelar uma festa com falsa felicidade. Os presentes vestiam máscaras sociais, econômicas, familiares, entre outras. Criou-se um clima de tensividade em que não havia o que comemorar, pois era penoso a todos: "Todos se interromperam atentos e olharam a aniversariante de um modo mais oficial. Alguns abanaram a cabeça em admiração como a um recorde. Cada ano vencido pela aniversariante era uma vaga etapa da família toda" (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Os presentes revelam a falta de interesse em realmente agradecer a aniversariante. A todos ela observava, sabia suas intenções, mas era uma incógnita para os presentes. A reação estática dos músculos da face da aniversariante mostra a simbiose com o que as personagens foram comemorar, não o aniversário de D. Anita, mas de uma velha grande e oca:

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. [...]

Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche de fantasia, um vasinho de cactos — nada, nada que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, nada que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Percebe-se que ninguém podia saber se a aniversariante estava ou não feliz, uma vez que muitos nem se deram ao trabalho de levar presente. Mesmo que alguém tivesse levado presente, havia uma censura por parte de Zilda, a filha que desempenhava função de carcereiro. Os presentes deveriam, antes de tudo, atender a Zilda e aos filhos.

Num segundo momento, se atendessem à aniversariante, deveriam por finalidade fazer com que Zilda economizasse em gastos para com sua mãe. Os presentes que deveriam ser mimos foram lembrancinhas recebidas com amargura e ironia. D. Anita não é quista por seus familiares como mera representação de uma idosa muito vulnerável. Uma única pessoa com quem a aniversariante relacionava-se bem morrera.

Era seu filho mais velho, o Jonga. Seu nome tem origem no verbo jogar, que é dançar o jongo. O jongo é uma dança de roda, espécie de samba, que se movimenta em sentido anti-horário, acompanhado por tambores ditos de jongo. Portanto, dentre todos os filhos e noras, Jonga era o único festivo, alegre:

— Nem todos têm o privilégio e o orgulho de se reunirem em torno da mãe, pigarreou José lembrando-se de que Jonga é quem fazia os discursos. [...] Como Jonga fazia falta nessas horas! Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança. E quando ele morrera, a velha nunca mais falara nele, pondo um muro entre sua morte e os outros (LISPECTOR, 2009, p. 64-5).

A aniversariante estava rodeada de pessoas que usavam um mascaramento, falseando, escondendo quem elas realmente eram. A vinda da nora de Olaria escondia o rompimento das relações entre seu marido e os irmãos. A nora de Ipanema fingia ficar com o neto de D. Anita para dissimular seu constrangimento diante dos presentes, principalmente da nora de Olaria.

José, com a morte de Jonga, o filho mais velho, assumia esse mascaramento e não passava de uma sombra pérfida do irmão morto. "José esperando de si mesmo com perseverança e confiança a próxima frase do discurso. Que não vinha" (LISPECTOR, 2009, p. 65). Manuel, o outro irmão, era pior ainda do que José, tratado como seu sócio e fantoche de sua mulher. Há um mascaramento ainda maior, que é quando as personagens se adulteram de maneira progressiva, revelando com isso a ruptura total dos laços afetivos.

A perda de apetite mostra que a função de se ter alimentos para se fazer uma refeição, mesmo que para um aniversário, e não para um jantar propriamente dito, comprova mais um elemento de máscaras. Isso porque, com a não manifestação da velha, os presentes convidados fizeram a festa sozinhos. A aniversariante era invisível, imperceptível. Observe como ela era vista por todos:

A velha não se manifestava.

Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festa sozinhos, comendo os primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome (LISPECTOR, 2009, p. 57).

A prova de animação é um elemento disfórico, pois há violência, e não animação. A aniversariante não participa de sua própria festa e corrobora essa violência; a outra é brincar que estava morrendo de fome. O cheiro de piquenique reforça não ser uma refeição, mas sim um lanche. Nesse lanche é servido "croquete", isotopia para pobreza, dificuldade financeira.

O mascaramento de Zilda eclode no momento de se ascender a vela para se cantar os parabéns à aniversariante. Zilda quer mascarar que fez tudo sozinha. Percebe-se pela forma como Zilda organizou a festa, que o fez sem o auxílio de nenhum outro irmão ou qualquer uma de suas concunhadas. Zilda servira croquete, ponche, sanduíches, não por falta de condições financeiras, mas por não ter tido ajuda sequer no dia da festa. Então, cantar os parabéns e,

[...] para acender a vela do bolo, uma vela grande com um papelzinho colado onde estava escrito '89'. Mas ninguém elogiou a idéia [sic] 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 (LISPECTOR, 2009, p. 58).

Zilda angustiava-se pela frieza dos demais convidados, que não eram pessoas desconhecidas da aniversariante, mas seus filhos, noras e netos. A dona da casa sentia-se como uma escrava, revoltada. Era importante a Zilda fazer a festa de aniversário de sua mãe para mostrar a todos que existe alguma preocupação ou cuidado com a velha:

[...] ascenderam a vela. E então José o líder, cantou com muita força, entusiasmando com um olhar autoritário os mais hesitantes ou surpreendidos, 'vamos! todos de uma vez!' — e todos de repente começaram a cantar alto como soldados. Despertada pelas vozes, Cordélia olhou esbaforida. Como não haviam combinado, uns cantaram em português e outros em inglês (LISPECTOR, 2009, p. 58).

Todos cantaram os parabéns mecanicamente, sob os comandos de José. Com a aparência de participativos, acompanhando a festividade, uma das personagens, Cordélia, está alheia a tudo. A nora Cordélia é a mediadora entre a velhice e a infância. É viúva do filho mais velho falecido, o Jonga.

A mediação ocorre porque "Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada" (LISPECTOR, 2009, p. 60). O neto Rodrigo era filho de Jonga e Cordélia. Por meio dessa relação, que se estende de Jonga a Rodrigo, D. Anita encontra no neto a salvação para essa família.

O contexto dos parabéns chegou ao fim, e a cantoria comemorativa pelos 89 anos de D. Anita instigou a nora dos quatro filhos. Esta percebeu que a aniversariante não esboçava movimento algum e quis despertar algum movimento diferente na sogra: gritou de forma abruta que ela cortasse o bolo:

— Parta o bolo, vovó! disse a mãe dos quatro filhos, é ela quem deve partir! assegurou incerta a todos, com ar íntimo e intrigante. E, como todos aprovassem satisfeitos e curiosos, ela se tornou de repente impetuosa: — parta o bolo, vovó! (LISPECTOR, 2009, p. 59).

Os convidados não ficaram constrangidos pela situação. A velha inerte era humilhada pela ordenação daqueles que a dirigiam o tempo todo, como se ela nada pudesse fazer por sua própria vontade. A sensação de poder sobre D. Anita ganhava proporções imensas. A nora dos quatro filhos se tornou repentinamente impetuosa. Até esse momento, a aniversariante conseguia apenas piscar os olhos, mas reage, pega a faca e corta o bolo como se quisesse cometer um assassinato:

E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, 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 de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha (LISPECTOR, 2009, p. 59).

A reação de D. Anita, ao pegar a faca para cortar o bolo "com punho de assassina", ao invés de causar grande impacto nos presentes, causou certo horror momentâneo. Contudo, o horror deu lugar a mais uma forma de mascarar a situação. A animação era falsa: o que todos queriam era D. Anita morta, revelando a isotopia da morte.

Era como se D. Anita jogasse terra em seu próprio caixão. No aniversário, na cabeceira da mesa, com a toalha suja de coca-cola e o bolo desmanchado, os convidados riam risos falsos, numa aparência de felicidade plena. A aniversariante reage, fica de pé, causando a mudez de todos os convivas.

Há uma sequência anafórica oracional. Uma oração é repetida três vezes: "E ela era a mãe de todos" (LISPECTOR, 2009, p. 60). D. Anita começa a nutrir uma raiva contra seus familiares a ponto de negar sua própria prole. Além de negar os filhos que teve, ela os despreza. Sente-se sufocada com a presilha que Zilda colocara em seu pescoço, como tensividade para a morte.

A homenagem está mais para um funeral de alguém que está prestes a morrer, já que todos os convidados olhavam para D. Anita a espera de ela cair morta. Ela nega o que há de mais sagrado: os filhos. A repetição dos elementos de posicionamento social e familiar estabelece uma ordem, colocando Zilda em seu devido lugar. Esta é filha e D. Anita, mãe que deveria ter as honras devidas.

A aniversariante reflete a amplitude por meio da voz narrativa: "Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse" (LISPECTOR, 2009, p. 60). A expressão ser carne de seu joelho pode ser a negação aos filhos sem afeto por ela de terem sua afetividade, pois não pertencem ao coração.

A família de D. Anita é desestruturada e possui uma integridade desfeita. Quando repleta de rancor, a aniversariante afirma que seus filhos eram "Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas" (LISPECTOR, 2009, p. 60). Há não só o desprezo pelos familiares, mas a constatação da dissolução familiar, "pela difusão popular de que 'comunistas' são avessos à tradição familiar" (PASSOS, 1991, p. 172).

A negação à família por parte de D. Anita é justamente uma resposta a todos os familiares de que ela sabia o que estava acontecendo ali. A aniversariante "incoercível virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão" (LISPECTOR, 2009, p. 61). O ato de cuspir no chão é o rompimento da cegueira de D. Anita e, ao contrário de Zilda, tentou fazer com que os convidados acreditassem que a velha

estava infantilizada, mas não. A cuspidada de D. Anita foi uma reação raivosa e violenta contra a brutalidade que ela sofria de todos os seus filhos:

— Mamãe! gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha [...] (LISPECTOR, 2009, p. 61).

Os olhares vitoriosos dos presentes convidados eram trocados como forma de mostrarem a perpetuação da falsidade. O signo vitorioso remete à vitória, ao triunfo, ao bom êxito, mas estes revelam a derrota de serem sombrios, sem felicidade. D. Anita reflete sua condição de matriarca e compara suas noras a si própria, a começar pela forma como a aniversariante vê a vida de forma machista.

Pelo machismo, tem-se a constatação de que a reunião em família nega as honras à matriarca. D. Anita "[...] tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos?" (LISPECTOR, 2009, p. 60). O fluxo de consciência da aniversariante estabelece uma relação entre o que D. Anita foi e o que suas noras eram. Apesar de a vaidade ser a ostentação ali, as pernas finas estão relacionadas ao conhecimento popular de que mulher de perna fina não é confiável e não tem muita responsabilidade:

Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria (LISPECTOR, 2009, p. 61).

Percebe-se que o casamento de D. Anita não foi calcado no amor. Primeiro, o verbo casar está como verbo transitivo direto, que tem o significado de combinar, promover. Casar como verbo pronominal, reflexivo, é uma união de reciprocidade. Contudo, o que se via era a fruição do distanciamento afetivo por toda parte.

Ao apontar os defeitos de suas noras, principalmente, os que mais a afrontavam, a aparência da aniversariante faz uma digressão de sua vida. Ela era da burguesia carioca. Morava em Copacabana na casa de sua única filha, mas tivera com seu marido, "um bom homem", uma vida materialmente confortável. D. Anita respeitava seu marido obediente e independente, mas esta relação não era harmônica. A obediência é semema de submissão, e independência é semema de

liberdade. Na relação familiar, não há resquício algum de felicidade ou outro sentimento que não fosse o respeito. Então, ao afrontar suas noras, viu nelas o seu reflexo:

Todas vaidosas e de pernas finas, com aqueles colares falsificados de mulher que na hora não aguenta [sic] a mão, aquelas mulherezinhas que casavam mal os filhos, que não sabiam pôr uma criada em seu lugar, e todas elas com as orelhas cheias de brincos — nenhum, nenhum de ouro! A raiva a sufocava (LISPECTOR, 2009, p. 61).

As atitudes das noras refletem a qualidade do relacionamento entre o casal e toda a família, afetando principalmente D. Anita, vivendo na solidão. Não saberem se relacionar com a criada, terem pernas finas, usarem objetos que não são de ouro, enfeitarem as orelhas cheias de brincos falsificados só retratam o quanto elas vivem de aparência da simulação. Foram consideradas como mulherezinhas, simbolizando o menosprezo da sogra. D. Anita sufocou-se, ao perceber que ela não casou os seus filhos com mulheres mais conscientes da vida em família, nem soube criá-los para serem mais afetuosos.

A festa para a família de D. Anita reuniu todos os tipos de comportamento de falsidade. A vizinha, não aparentada, também estava lá, como se representasse o outro olhar sobre o contexto. A aniversariante não disse nada aos filhos durante o evento. Repercutiu a falsa ideia que ela já não ouvisse bem ou fosse surda. O rompimento com sua inércia a fez pedir vinho para sua neta, explodindo depois sua raiva. Assim, a tensividade e a extensividade residem nas variações de cada atitude comportamental.

3 A ORIGEM DO ÊXTASE NOS CONTOS “FELICIDADE CLANDESTINA”, “AMOR”, “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” E “FELIZ ANIVERSÁRIO”: OLHARES INVARIANTES

A origem interna do êxtase nos contos “Felicidade clandestina”, em *Felicidade clandestina* (1998), e “Amor”, “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, em *Laços de família* (2009), de Clarice Lispector, pode ser interpretada, a partir de um diálogo com o questionamento do que é a felicidade e como desencadeia o êxtase. As invariantes do signo e o sentido pelas personagens originam, ao mesmo tempo, as singularidades e as aproximações das narrativas. O que é capaz de levar cada personagem à ânsia, causadora de inúmeras atitudes, provocantes de revelações. Os trilhos das narrativas curtas são desalinhados para desgovernarem a sequência lógica da linguagem, rumo ao interior do ser. A interioridade revela a origem do êxtase.

Os contos “Felicidade clandestina”, em *Felicidade clandestina* (1998), e “Amor”, “Os laços de família” e “Feliz aniversário”, em *Laços de família* (2009), de Clarice Lispector, trazem como um dos aspectos da linguagem o êxtase confrontado com as situações aparentemente tranquilas. O segundo conto tem a personagem Ana, com sua vida sem muitas emoções, com seus filhos já criados, casada. A protagonista retrata sua interioridade, é capaz de viver com ou sem felicidade:

O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tiveram eram verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergindo para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisível, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbadora que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera (LISPECTOR, 2009, p. 20).

O êxtase da vida de Ana, no conto “Amor”, no excerto, foi abolir a felicidade, como forma de conformar-se com sua situação. Porém, não se esqueceu da exaltação perturbadora que viveu antes seu casamento. As lembranças mexem com Ana, e a aparente tranquilidade é rompida. Passa a ser quase insuportável reviver sua felicidade. A tranquilidade cede lugar à possibilidade de experimentar algo perturbador.

Em “Felicidade clandestina”, os elementos extasiantes também se misturam com o antes e o depois de experimentar a convivência com o objeto de desejo. A

presença do êxtase e da tensão está relacionada ao fato de as características da protagonista que sobejava crueldade contrariavam os padrões sociais de relacionamentos afetuosos. Além disso, reforçam a visão sobre as estéticas de um padrão de beleza:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A personagem vive seu êxtase. Sua aparência é outro retrato da feminilidade contrária das outras. Ela não se importava com seus excessivos traços ou características que a marcavam como diferente no seu meio. Seu exterior era muito notado, simbolizando sua originalidade de ser excessivamente propensa para a crueldade:

Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima era de paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como 'data natalícia' e 'saudade'.

Mas que talento tinha para crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A origem do sonho da protagonista era seu selvagem desejo de devorar histórias. Ela observava aquela que tinha todos os livros, mas não se aproveitava disso. A felicidade da menina era apoderar-se do livro grosso "*As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato" (LISPECTOR, 1998, p. 10, grifos da autora). Passou a ter um plano secreto, após sofrer com a maldade da menina, e buscava realizar seu sonho para a felicidade que se mostrava escondida:

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Co essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A tortura é originária da menina, filha de dono de livraria. O sonho por leituras era a origem da busca pelo livro, sentindo a contínua maldade da dona do seu sonho: a obra de Monteiro Lobato. Ela precisava que alguma coisa acontecesse para transformar seu sofrimento em alívio e felicidade. A mãe da garotinha percebeu as inúmeras visitas que a protagonista fez a sua filha e interferiu. A partir da interferência é que se inicia o gozo em segredo:

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. [...] A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não estar entendendo. Até que essa mãe boa entendeu. Voltou-se para filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu de casa e você nem quis ler! [...] Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: 'E você fica com o livro por quanto tempo quiser' (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

O êxtase da menina parecia não ter fim. Ela se sentia dona da sua felicidade desde a entrega do livro em suas mãos pela mãe da menina. Entretanto, a protagonista nega a sua própria felicidade para que esse sentimento não se acabe. A peregrinação valeu a pena, mas como lidar com o desejo ao seu alcance?

Os elementos tensivos do desejo se transformaram em outras perspectivas. Uma nova criação de expectativas foi desencadeada na posse do livro. O discurso poético reflete os motivos da felicidade da protagonista. O conflito entre a personagem esteticamente perfeita, mas desprovida da continuidade da realização do seu sonho, e aquela que detinha os recursos para a felicidade, porém de nada aproveitava, gerou o embate entre o tranquilo e o diabólico.

A voz narradora mostra as disparidades que aproximavam a crueldade da serenidade. O objeto de desejo valia a pena aguentar todo sadismo da menina filha de dono de livraria. A tensão narrativa perdura o tempo, revelando o que se esconde por trás das aparências. Há uma crise declarada que raramente se resolve por meio de atos; era preciso que algo dissolúvel acontecesse para mudar a situação das humilhações. O embate mantém-se do princípio ao fim, gerando o clímax fatal quando o sonho se realiza pelo contato direto com o livro e por tempo indeterminado. Ela conseguiu seu intento.

A focalização se inscreve como mediação entre a atualização e a realização. O caso da apreensão não deixa de se assemelhar ao da focalização, pois

designa o estado do sujeito de estados 'às voltas com' o sobrevir, em 'admiração' cartesiana, em poucas palavras, o estado do sujeito inicialmente espantado, impressionado, depois, dali em diante, marcado pelo 'que lhe aconteceu', estado que corresponde à transição entre o sobrevir e a potencialização (ZILBERBERG, 2007, p. 22).

Pelo excerto de Zilberberg (2007), pode-se inferir que a protagonista sentiu o efeito da potenciação do que tinha em foco para conseguir. A disputa foi desconstruída, após a sondagem da mãe da menina. A personagem antagonista foi obrigada a ceder o empréstimo sem fim do livro e teve sua maquiavélica ação finalizada. Aquela figura extremamente oposta à felicidade prevalecia contra a estética das "bonitinhas", mas acabou sendo vencida pela persistência da menina sonhadora.

A personagem antagonista possuía algo que a narradora-personagem não poderia ter de uma vez: uma livraria inteira ao seu dispor. Entretanto, ela era uma leitora frequente, uma devoradora de livros. Isso lhe garantia o acesso ao seu sonho. Assim, a excitação teve sua origem interna e desde o início já estava instaurada. A menina sentia-se como uma mulher com seu amante.

3.1 Originalidade das Invariantes do Olhar em “Os laços de família” e “Feliz aniversário”

As invariantes, com sua originalidade dos olhares dos personagens, desencadeiam percepções diferentes sobre os rompimentos, os comportamentos, em cada ponto das narrativas curtas “Os laços de família” e “Feliz aniversário”. A relação entre mãe e filhos é fragmentada, diluída. Em “Os laços de família”, Catarina percebe o que não ocorreu com sua mãe a aproximação esperada. Elas vivem com uma barreira que as impede de romperem com a severidade contidas em si.

O conto “Os laços de família” mostra as isotopias sobre a visão tortuosa do mundo, em que “[...] ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Catarina percebe o que era indiscutível, escapando aos olhos, e reflete sua relação com Severina. Voltar os olhos para os problemas que a cercavam dava poder para ela tomar as decisões que a propiciassem ser feliz.

Em “Feliz aniversário”, o olhar das noras está presente como manipulação. Já os olhares de D. Anita revelam o vazio; não movia um músculo sequer da face, mas

sabia tudo o que estava acontecendo ali. Os convidados também olhavam conforme entendiam, pensando que ela estava surda, louca e que perdera a lucidez.

D. Anita tem seu olhar invariante, pois conhece os desafetos dos filhos, das noras e dos que a cercam no evento e fora dele. Ninguém parecia se importar com os sentimentos dela. Todos estavam presentes para cumprirem uma obrigação de ir, pelo convite ou para saber dos acontecimentos: "A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha" (LISPECTOR, 2009, p. 63).

Assim, o distanciamento dos olhares da aniversariante revela a não familiaridade de estarem juntos, de terem comunicação de interesse pela felicidade do outro. A única relação mais próxima que a aniversariante teve com os convidados foi o beijo, duvidosamente traiçoeiro, que cada um lhe dera à despedida.

3.2 Da Ânsia ao Êxtase em “Amor”

O conto “Amor” traz seus pontos de excitação no desejo reprimido da personagem Ana. Ela buscava nos afazeres domésticos, em casa com seus filhos ou fora de sua residência, na rotina diária de compras, esquecer a excitação ou sentir-se tomada pela busca do êxtase. Sua vida de casada a impedia de encontrar-se consigo, de reviver seu momento de glória.

Sentiu a mais pura excitação na juventude, período que representava história do passado sem volta. Entretanto, ela se lembrava da felicidade insuportável. A vida de Ana era totalmente previsível. Ana plantava sementes, simbolizando seus desejos adormecidos. Isso poderia frutificar e reacender o êxtase do puro prazer. A transformação de sua monotonia precisava mudar o rumo:

O que chamava de crise vier afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado (LISPECTOR, 2009, p. 23).

A força motriz das tensões geradoras do êxtase é de perturbação. O cenário parecia nada excitante: seco, sem nenhuma gota de algum fluido que escorresse de algum lugar. A voz narradora vive um clima abafado, mas a exaltação interior a

perturba. Com a mesma força de uma felicidade insuportável, as lembranças inundam a personagem. Ela vai da ânsia ao êxtase de uma hora para outra.

Formam-se caminhos para várias direções, ora prazer, ora desprazer: “[...] uma tensão desprazerosa, e assume uma direção tal que seu resultado final coincide com um rebaixamento dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer” (NASIO, 1995, p. 17).

A personagem Ana busca e evita o prazer e o desprazer. O resultado do embate também é excitante. O próprio prazer se estabelece pelo desprazer. O conforto só é sentido após o estado do desconforto. A sensação é de puro êxtase, e a blindagem da monotonia desaparece. A vida adulta, de mulher casada, com todas as responsabilidades de dona de casa, não a impede de saber da existência do processo evolutivo do êxtase.

A linguagem expõe as imagens desse processo e mostra situações inusitadas capazes de propiciar a ruptura do antes e do depois, para surgir o eterno agora. A relação da personagem com ela mesma muda quando ela percebe que poderia seguir viagem ao seu interior:

[...] o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão, Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível [...] (LISPECTOR, 2009, p. 22).

O uso do fluxo da consciência serve como bilhete para a viagem sem fim. O monólogo interior mostra suas marcas. Os elementos reveladores da relação entre a essência do ser e a sua percepção externa são pulsantes na narrativa. O olhar se volta para si, para a sua realidade. Deste modo, ela promoveu uma revolução em seu processo de assimilar a própria vida.

O desenvolvimento da vida tem rompimento contínuo com a estaticidade. O êxtase intenso surge para produzir outros olhares, quebrando a sequencial lógica linear da rotina sem graça. A repressão só cabe para romper com a monotonia. Os sentimentos antigos são aflorados, tomando conta dali para frente. A estada no bonde a levou a ter ações que mudaram seu semblante. Seu modo de ver o outro também

mudou. Ela viu as situações inusitadas diante de si. Um cego era seu personagem de ilustração da desconfiança:

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila [sic] estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados (LISPECTOR, 2009, p. 21-2).

Ana viu pontos de definição ao seu redor e, ao mesmo tempo, suas lembranças faziam seu coração bater mais violento. Ela interpretava os sentidos das atitudes do cego. Seu ato de mascar chicletes era um tanto curioso. Admirar a cena era extasiante demais. A parada brusca do bonde a fez voltar para a realidade, e ela gritou pelo choque que sentiu.

Os lapsos de tempo que Ana viveu dentro do bonde levaram-na a outro universo, rumo ao desconhecido. Apreciava a escuridão com sabor de chicletes, revelada pelo cego. Não imaginava que seria arrancada de sua viagem nesse universo e sentiu-se impactada, gerando um tumulto que assustou os passageiros do bonde. Estava vivendo um intenso êxtase, como se estivesse sonhando acordada.

Os olhos são os signos que a conduziram ao universo da cegueira. Justamente a visão mostrou a escuridão. Cego masca sem sofrimento, prende a atenção de Ana, mesmo sem saber disso. Os pensamentos da protagonista fundiram-se, a ponto de ela imaginar o que queria, sem conseguir pôr um fim àquela viagem. A tensão gerava ânsia na personagem, que poderia ser interpretada como raiva.

O instrumento da comunicação dela passou a ser um frenético fluxo de sua consciência. Os levantamentos que ela fazia sobre o cego e suas ações serviam apenas para si. A capacidade que ela tinha de processar o que via à sua frente a fazia ter mais desejo de aprofundar-se na desconstrução.

Observa-se que o processo de desenvolvimento da narrativa “Amor” transmite o indizível. A ruptura com o cotidiano é sentida como êxtase pela personagem e pelo leitor. A busca pela transgressão dos limites tem sua origem na interioridade do ser, mas o contexto exterior chama atenção para que haja mudanças bruscas, de repente.

A revelação do desconhecido modera os pontos da narrativa curta. A transgressão da linguagem rompe com a imagem de uma história da vida cotidiana. As barreiras sociais são vencidas para que os personagens viagem rumo ao desconhecido, possibilitando-as viver êxtases insuportáveis de serem sentidos sem chamar atenção dos outros.

A força poética é marcante na escritura de Clarice. O exercício criativo de cada ficção possibilita haver diálogo com outras narrativas. O rompimento com a linguagem comum revela uma produção literária inovadora, com um estilo solto, como acontece num fluxo de consciência. Isso ocorre de forma violenta, reluzindo um complexo do contraditório do mundo da arte literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo trouxe os contos “Amor”, “Uma galinha”, “Feliz Aniversário” e “Os laços de família”, da obra *Laços de família* (2009), “Felicidade clandestina” e “Miopia progressiva”, do livro *Felicidade clandestina* (1998), ambos de Clarice Lispector, e as pinturas *O terapeuta* (1941) e *A invenção da vida* (1928), de René Magritte. O *corpus* tece considerações comparativas entre artes, analisando o estilo de Clarice Lispector voltado para a linguagem, que é a matéria-prima criadora de imagens impossíveis e alucinógenas. A arte literária é talvez o lugar em que o inconsciente se encena de forma privilegiada, pois ela se faz e se constitui como espaço da tensão e da tensividade da linguagem.

Em suas obras trabalhadas aqui, Clarice abordou conflitos humanos como o autoconhecimento, a existência humana e sua liberdade, bem como a realidade. Esta realidade que se faz presente na obra de Lispector não é aquela abstração existencial, mas a pura e simples banalidade do cotidiano. A escritura de Lispector tem potência tensiva em suas palavras, capaz de gerar realidades invisíveis aos nossos olhos.

A força do discurso descortina o funcionamento das relações humanas, sempre mediadas pela linguagem: o fato de estar sendo para si, ao mesmo tempo em que se vive com os outros. Simular um entendimento precário, falseador e, muitas vezes, desconexo, revela o interior das personagens. A percepção filosófica existencial nas escrituras de Lispector flui em todo o tempo.

Lispector apresenta narrativas curtas com elementos que denunciam o ficcional, a experimentação visual, o diálogo consigo, o monólogo, o êxtase intenso. O questionamento é fio condutor da viagem ao interior do ser. As relações do sujeito com ele mesmo denotam mudança de vida e, conseqüentemente, da linguagem. O encontrar-se consigo dá muito prazer. Viver a exaltação que perturba é o elemento predominante da vida.

Categorizar o estudo de um discurso nos contos de Clarice Lispector, em que a literariedade se impõe com intensidade, e comparar a linguagem plural por meio de uma singularidade, fazendo leituras com artes das pinturas de René Magritte, requereram um exercício de interpretação somente possível pela percepção de teóricos sobre o ato criativo dessas artes.

O trabalho averiguou o exercício criativo da ficção penetrante e labiríntica de Lispector, capaz de levar seus leitores à exaustão. Com uma produção literária

inovadora, a contista apresenta um estilo solto, elíptico e fragmentário das histórias. Foram analisados alguns aspectos nos contos sob o ponto de vista estrutural da tensão, da singularização geradora de descobertas inesperadas.

O contato com as obras permitiu que se percebesse a ânsia geradora e impulsionadora do êxtase, sentido pelos personagens. Os olhares dos protagonistas direcionaram as leituras. O vazio da interioridade revelou os relacionamentos e os comportamentos desafetuosos, cada vez mais frios e voláteis.

A tela *O terapeuta*, de René Magritte, e a escritura das narrativas curtas, de Clarice Lispector, contrapuseram a dimensão do ato criativo, com os veios da intimidade de objetos, de personagens que sugerem a deflagração da condição humana. O individualismo sobressai-se frente à unidade da família. O amor a si tendeu a prevalecer nos corações.

Assim, a agressividade, a maldade, a violência, tudo servia como jogo de aparências, em espaços tensivos. Os elementos tensivo e extensivo se correlacionaram dentro do tempo e do espaço das histórias e das imagens. A eliminação do intermediário propiciou a cada personagem sentir seu êxtase. A quebra dos próprios limites revelou viagens para outros mundos, revelando a pluralidade das tensões.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates 104).

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Clarice Lispector e a crítica*. Ensaio publicado em agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.hispanic.pitt.edu/iili/IntroLispector.pdf>>. Acesso em: jan. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa - pesquisadores semióticos*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

_____. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua português*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo; NAVES, Gilzane. *O ser-para-a-morte em Heidegger* (s.d). Disponível em: <<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/06-filosofia.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

GREIMAS, A. J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: *Análise estrutural da narrativa - pesquisadores semióticos*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

_____. *Semântica estrutural*. 2. ed. São Paulo, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*, Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - prosa*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

NASIO, Juan-David. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan / sob a direção de J.-D. Nasio, com as contribuições de A.-M. Arcangioli*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PASSOS, Cleusa Rios. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*, São Paulo, n. 10, p. 167-174, jun./jul./ago. 1991.

SAMPAIO, Sybelle Rúbia Duarte. Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector: evolução de uma miopia. *Miguilim Revista Eletrônica do Netlli*, v. 1, n. 1, p. 95-105, dez. 2012.

SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes: peça em um ato*. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. Abril S.A. Cultural Industrial, São Paulo: Abril, 1977.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: *Teoria da literatura - textos dos formalistas russos, reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov*. Tradução para o português por Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo, Editora Unesp, 2013.

WERLE, Marco Aurélio. *A Poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Faesp, 2005.

ZILBERBERG, Claude. *Síntese da gramática tensiva*. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65626/68241>>. Acesso em: fev. 2017.

_____. Dossiê construções de sentido. In: Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

_____. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

ANEXOS

1 “Amor”, de Clarice Lispector

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha

— com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão

— Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascarando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados

entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa

emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo físcante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa?

E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se tremula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. Q sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lados que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No

entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos. Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros. Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com o seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

2 “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme; enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima era de paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como "data natalícia" e "saudade".

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria.

Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam.

No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez.

Mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranquilo e diabólico. No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do "dia seguinte" com ela ia se repetir com meu coração batendo.

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas. A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não estar entendendo. Até que essa mãe boa entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler!

E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina loura em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser." Entendem? Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse" é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

3 “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata.

Tendo Zilda — a filha com quem a aniversariante morava — disposto cadeiras unidas ao longo das paredes, como numa festa em que se vai dançar, a nora de Olaria, depois de cumprimentar com cara fechada aos de casa, aboletou-se numa das cadeiras e emudeceu, a boca em bico, mantendo sua posição de ultrajada. "Vim para não deixar de vir", dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida. As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, amarelos e de cabelo penteado, não sabiam bem que atitude tomar e ficaram de pé ao lado da mãe, impressionados com seu vestido azul-marinho e com os paetês.

Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois. E como Zilda — 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 — e como Zilda estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduíches, ficaram: a nora de Olaria empertigada com seus filhos de coração inquieto ao lado; a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria; a babá ociosa e uniformizada, com a boca aberta.

E á cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos.

Zilda, a dona da casa, arrumara a mesa cedo, enchera-a de guardanapos de papel colorido e copos de papelão alusivos à data, espalhara balões sungados pelo teto em alguns dos quais estava escrito "Happy Birthday!", em outros "Feliz Aniversário!" No centro havia disposto o enorme bolo açucarado. Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede, mandara os meninos brincar no vizinho para não desarrumar a mesa.

E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. 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, tesa na sala silenciosa.

De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o vôo da mosca em torno do bolo.

Até que às quatro horas entrara a nora de Olaria e depois a de Ipanema.

Quando a nora de Ipanema pensou que não suportaria nem um segundo mais a situação de estar sentada defronte da concunhada de Olaria — que cheia das ofensas passadas não via um motivo para desfilar desafiadora a nora de Ipanema — entraram enfim José e a família. E mal eles se beijavam, a sala começou a ficar cheia de gente que ruidosa se cumprimentava como se todos tivessem esperado embaixo o momento de, em afobação de atraso, subir os três lances de escada, falando, arrastando crianças surpreendidas, enchendo a sala — e inaugurando a festa.

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.

— Oitenta e nove anos, sim senhor! disse José, filho mais velho agora que Jonga tinha morrido. — Oitenta e nove anos, sim senhora! disse esfregando as mãos em admiração pública e como sinal imperceptível para todos.

Todos se interromperam atentos e olharam a aniversariante de um modo mais oficial. Alguns abanaram a cabeça em admiração como a um recorde. Cada ano vencido pela aniversariante era uma vaga etapa da família toda. Sim senhor! disseram alguns sorrindo timidamente.

— Oitenta e nove anos!, ecoou Manoel que era sócio de José. É um brotinho!, disse espirituoso e nervoso, e todos riram, menos sua esposa.

A velha não se manifestava.

Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche de fantasia, um vasinho de cactos — nada, nada que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, nada que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica.

— Oitenta e nove anos! repetiu Manoel aflito, olhando para a esposa.

A velha não se manifestava.

Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festa sozinhos, comendo os primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome. O ponche foi servido, Zilda suave, nenhuma cunhada ajudou propriamente, a gordura quente dos croquetes dava um cheiro de piquenique; e de costas para a aniversariante, que não podia comer frituras, eles riam inquietos. E Cordélia? Cordélia, a nora mais moça, sentada, sorrindo.

— Não senhor! respondeu José com falsa severidade, hoje não se fala em negócios!

— Está certo, está certo! recuou Manoel depressa, olhando rapidamente para sua mulher que de longe estendia um ouvido atento.

— Nada de negócios, gritou Jos? hoje ?o dia da mãe!

Na cabeceira da mesa j?suja, os copos maculados, s?o bolo inteiro — ela era a mãe. A aniversariante piscou os olhos.

E quando a mesa estava imunda, as mães enervadas com o barulho que os filhos faziam, enquanto as avós se recostavam complacentes nas cadeiras, então fecharam a inútil luz do corredor para acender a vela do bolo, uma vela grande com um papelzinho colado onde estava escrito "89". Mas ninguém elogiou a idéia 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. Então acenderam a vela. E então José o líder, cantou com muita força, entusiasmando com um olhar autoritário os mais hesitantes ou surpreendidos, "vamos! todos de uma vez!" — e todos de repente começaram a cantar alto como soldados. Despertada pelas vozes, Cordélia olhou esbaforida. Como não haviam combinado, uns cantaram em português e outros em inglês. Tentaram então corrigir: e os que haviam cantado em inglês passaram a português, e os que haviam cantado em português passaram a cantar bem baixo em inglês.

Enquanto cantavam, a aniversariante, ?luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira.

Escolheram o bisneto menor que, debruçado no colo da mãe encorajadora, apagou a chama com um único sopro cheio de saliva! Por um instante bateram palmas ?potência inesperada do menino que, espantado e exultante, olhava para todos encantado. A dona da casa esperava com o dedo pronto no comutador do corredor - e acendeu a lâmpada.

— Viva mamãe!

— Viva vovó!

— Viva D. Anita, disse a vizinha que tinha aparecido.

— Happy birthday! gritaram os netos, do Colégio Bennett.

Bateram ainda algumas palmas ralas.

A aniversariante olhava o bolo apagado, grande e seco.

— Parta o bolo, vovó! disse a mãe dos quatro filhos, é ela quem deve partir! assegurou incerta a todos, com ar íntimo e intrigante. E, como todos aprovassem satisfeitos e curiosos, ela se tornou de repente impetuosa: — parta o bolo, vovó!

E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, deu a primeira talhada com punho de assassina.

— Que força, segredou a nora de Ipanema, e não se sabia se estava escandalizada ou agradavelmente surpreendida. Estava um pouco horrorizada.

— Há um ano atrás ela ainda era capaz de subir essas escadas com mais fôlego do que eu, disse Zilda amarga.

Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha.

Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num silêncio cheio de rebuliço. As crianças pequenas, com a boca escondida pela mesa e os olhos ao nível desta, acompanhavam a distribuição com muda intensidade. As passas rolavam do bolo entre farelos secos. As crianças angustiadas viam se desperdiçarem as passas, acompanhavam atentas a queda.

E quando foram ver, não? que a aniversariante j?estava devorando o seu último bocado?

E por assim dizer a festa estava terminada. Cordélia olhava ausente para todos, sorria.

— J?lhe disse: hoje não se fala em negócios! respondeu Jos?radiante.

— Est?certo, est?certo! recolheu-se Manoel conciliador sem olhar a esposa que não o desfitava. Est?certo, tentou Manoel sorrir e uma contração passou-lhe rápido pelos músculos da cara.

— Hoje ?dia da mãe! disse Jos?

Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou. Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. 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. Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente ?cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. Cadê Rodrigo? Rodrigo com olhar sonolento e intumescido naquela cabecinha ardente, confusa. Aquele seria um homem. Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos,

sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão.

— Mamãe! gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, e não faltaria muito para dizerem que ela já não dava mais banho na mãe, jamais compreenderiam o sacrifício que ela fazia. — Mamãe, que ?isso! — disse baixo, angustiada. — A senhora nunca fez isso! — acrescentou alto para que todos ouvissem, queria se agregar ao espanto dos outros, quando o galo cantar pela terceira vez renegarás tua mãe. Mas seu enorme vexame suavizou-se quando ela percebeu que eles abanavam a cabeça como se estivessem de acordo que a velha não passava agora de uma criança.

— Ultimamente ela deu pra cuspir, terminou então confessando contrita para todos.

Todos olharam a aniversariante, compungidos, respeitosos, em silêncio.

Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Os meninos, embora crescidos — provavelmente já além dos cinquenta anos, que sei eu! — os meninos ainda conservavam os traços bonitinhos. Mas que mulheres haviam escolhido! E que mulheres os netos — ainda mais fracos e mais azedos — haviam escolhido. Todas vaidosas e de pernas finas, com aqueles colares falsificados de mulher que na hora não agüenta a mão, aquelas mulherezinhas que casavam mal os filhos, que não sabiam pôr uma criada em seu lugar, e todas elas com as orelhas cheias de brincos — nenhum, nenhum de ouro! A raiva a sufocava.

— Me dá um copo de vinho! disse.

O silêncio se fez de súbito, cada um com o copo imobilizado na mão.

— Vovozinha, não vai lhe fazer mal? insinuou cautelosa a neta roliça e baixinha.

— Que vovozinha que nada! explodiu amarga a aniversariante. — Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! me dá um copo de vinho, Dorothy! — ordenou.

Dorothy não sabia o que fazer, olhou para todos em pedido cômico de socorro. Mas, como máscaras isentas e inapeláveis, de súbito nenhum rosto se manifestava. A festa interrompida, os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis.

Desamparada, divertida, Dorothy deu o vinho: astuciosamente apenas dois dedos no copo. Inexpressivos, preparados, todos esperaram pela tempestade.

Mas não s?a aniversariante não explodiu com a miséria de vinho que Dorothy lhe dera como não mexeu no copo. Seu olhar estava fixo, silencioso. Como se nada tivesse acontecido.

Todos se entreolharam polidos, sorrindo cegamente, abstratos como se um cachorro tivesse feito pipi na sala. Com estoicismo, recomeçaram as vozes e risadas. A nora de Olaria, que tivera o seu primeiro momento uníssono com os outros quando a tragédia vitoriosamente parecia prestes a se desencadear, teve que retornar sozinha ?sua severidade, sem ao menos o apoio dos três filhos que agora se misturavam traidoramente com os outros. De sua cadeira reclusa, ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem um drapeado, a mania que tinham de usar vestido preto com colar de pérolas, 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! S?comera uma coisa de cada, para experimentar.

E por assim dizer, de novo a festa estava terminada. As pessoas ficaram sentadas benevolentes. Algumas com a atenção voltada para dentro de si, ?espera de alguma coisa a dizer. Outras vazias e expectantes, com um sorriso amável, o estômago cheio daquelas porcarias que não alimentavam mas tiravam a fome. As crianças, j?incontroláveis, gritavam cheias de vigor. Umas j?estavam de cara imunda; as outras, menores, j? molhadas; a tarde cala rapidamente. E Cordélia, Cordélia olhava ausente, com um sorriso estonteado, suportando sozinha o seu segredo. Que ?que ela tem? alguém perguntou com uma curiosidade negligente, indicando-a de longe com a cabeça, mas também não responderam. Acenderam o resto das luzes para precipitar a tranqüilidade da noite, as crianças começavam a brigar. Mas as luzes eram mais pálidas que a tensão pálida da tarde. E o crepúsculo de Copacabana, sem ceder, no entanto se alargava cada vez mais e penetrava pelas janelas como um peso.

— Tenho que ir, disse perturbada uma das noras levantando-se e sacudindo os farelos da saia. Vários se ergueram sorrindo.

A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha. E, impassível, piscando, recebeu aquelas palavras propositadamente atropeladas que lhe diziam tentando dar um final arranco de efusão ao que não era mais senão passado: a noite j?viera quase totalmente. A luz da sala parecia então mais amarela e mais rica, as pessoas envelhecidas. As crianças j?estavam histéricas.

— Ser?que ela pensa que o bolo substitui o jantar, indagava-se a velha nas suas profundezas.

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada ?cabecreira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava

talvez pela última vez: ?preciso que se saiba. ?preciso que se saiba. Que a vida ?curta. Que a vida ?curta.

Porém nenhuma vez mais repetiu. Porque a verdade era um relance. Cordélia olhou-a estarecida. E, para nunca mais, nenhuma vez repetiu — enquanto Rodrigo, o neto da aniversariante, puxava a mão daquela mãe culpada, perplexa e desesperada que mais uma vez olhou para trás implorando ? velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarrar a sua derradeira chance e viver. Mais uma vez Cordélia quis olhar.

Mas a esse novo olhar — a aniversariante era uma velha ?cabeceira da mesa.

Passara o relance. E arrastada pela mão paciente e insistente de Rodrigo a nora seguiu-o espantada.

— Nem todos têm o privilégio e o orgulho de se reunirem em torno da mãe, pigarreou José lembrando-se de que Jonga é quem fazia os discursos.

— Da mãe, vírgula! riu baixo a sobrinha, e a prima mais lenta riu sem achar graça.

— Nós temos, disse Manoel acabrunhado sem mais olhar para a esposa. Nós temos esse grande privilégio disse distraído enxugando a palma úmida das mãos.

Mas não era nada disso, apenas o mal-estar da despedida, nunca se sabendo ao certo o que dizer, José esperando de si mesmo com perseverança e confiança a próxima frase do discurso. Que não vinha. Que não vinha. Que não vinha. Os outros aguardavam. Como Jonga fazia falta nessas horas — Jos?enxugou a testa com o, lenço — como Jonga fazia falta nessas horas! Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança. E quando ele morrera, a velha nunca mais falara nele, pondo um muro entre sua morte e os outros. Esquecera-o talvez. Mas não esquecera aquele mesmo olhar firme e direto com que desde sempre olhara os outros filhos, fazendo-os sempre desviar os olhos. Amor de mãe era duro de suportar: Jos?enxugou a testa, heróico, risonho.

E de repente veio a frase:

— At?o ano que vem! disse José subitamente com malícia, encontrando, assim, sem mais nem menos, a frase certa: uma indireta feliz! Até o ano que vem, hein?, repetiu com receio de não ser compreendido.

Olhou-a, orgulhoso da artimanha da velha que espertamente sempre vivia mais um ano.

— No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso! esclareceu melhor o filho Manoel, aperfeiçoando o espírito do sócio. Até o ano que vem, mamãe! e diante do bolo aceso! disse ele bem explicado, perto de seu ouvido, enquanto olhava obsequioso para José. E a velha de súbito cacarejou um riso frouxo, compreendendo a alusão.

Então ela abriu a boca e disse:

— Pois ?

Estimulado pela coisa ter dado tão inesperadamente certo, Jos? gritou-lhe emocionado, grato, com os olhos úmidos:

— No ano que vem nos veremos, mamãe!

— Não sou surda! disse a aniversariante rude, acarinhada.

Os filhos se olharam rindo, vexados, felizes. A coisa tinha dado certo.

As crianças foram saindo alegres, com o apetite estragado. A nora de Olaria deu um cascudo de vingança no filho alegre demais e j?sem gravata. As escadas eram difíceis, escuras, incrível insistir em morar num prediozinho que seria fatalmente demolido mais dia menos dia, e na ação de despejo Zilda ainda ia dar trabalho e querer empurrar a velha para as noras — pisado o último degrau, com alívio os convidados se encontraram na tranquilidade fresca da rua. Era noite, sim. Com o seu primeiro arrepio.

Adeus, at?outro dia, precisamos nos ver. Apareçam, disseram rapidamente. Alguns conseguiram olhar nos olhos dos outros com uma cordialidade sem receio. Alguns abotoavam os casacos das crianças, olhando o céu ?procura de um sinal do tempo. Todos sentindo 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. Começaram a se separar, andando meio de costas, sem saber como se desligar dos parentes sem brusquidão.

— At?o ano que vem! repetiu Jos?a indireta feliz, acenando a mão com vigor efusivo, os cabelos ralos e brancos esvoaçavam. Ele estava era gordo, pensaram, precisava tomar cuidado com o coração. At?o ano que vem! gritou Jos?eloqüente e grande, e sua altura parecia desmoronável. Mas as pessoas j?afastadas não sabiam se deviam rir alto para ele ouvir ou se bastaria sorrir mesmo no escuro. Além de alguns pensarem que felizmente havia mais do que uma brincadeira na indireta e que s?no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso; enquanto que outros, j?mais no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria mais um ano ao nervoso e ?impaciência de Zilda, mas eles sinceramente nada podiam fazer a respeito: "Pelo menos noventa anos", pensou melancólica a nora de Ipanema. "Para completar uma data bonita", pensou sonhadora.

Enquanto isso, l?em cima, sobre escadas e contingências, estava a aniversariante sentada ?cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma. Ser?que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério.

4 “Miopia Progressiva”, de Clarice Lispector

Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros. Às vezes o que ele dizia despertava de repente nos adultos um olhar satisfeito e astuto. Satisfeito, por guardarem em segredo o fato de acharem-no inteligente e não o mimarem; astuto, por participarem mais do que ele próprio daquilo que ele dissera. Assim, pois, quando era considerado inteligente, tinha ao mesmo tempo a inquieta sensação de inconsciência: alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava. Pois às vezes, procurando imitar a si mesmo, dizia coisas que iriam certamente provocar de novo o rápido movimento no tabuleiro de damas, pois era esta a impressão de mecanismo automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, "como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores" - e, como numa quadrilha de dança de filme de faroeste, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Em suma, eles se entendiam, os membros de sua família; e entendiam-se à sua custa. Fora de se entenderem à sua custa, desentendiam-se permanentemente, mas como nova forma de dançar uma quadrilha: mesmo quando se desentendiam, sentia que eles estavam submissos às regras de um jogo, como se tivessem concordado em se desentenderem. Às vezes, pois, ele tentava reproduzir suas próprias frases de sucesso, as que haviam provocado movimento no tabuleiro de damas. Não era propriamente para reproduzir o sucesso passado, nem propriamente para provocar o movimento mudo da família. Mas para tentar apoderar-se da chave de sua "inteligência". Na tentativa de descoberta de leis e causas, porém, falhava. E, ao repetir uma frase de sucesso, dessa vez era recebido pela distração dos outros. Com os olhos pestanejando de curiosidade, no começo de sua miopia, ele se indagava por que uma vez conseguia mover a família, e outra vez não. Sua inteligência era julgada pela falta de disciplina alheia?

Mais tarde, quando substituiu a instabilidade dos outros pela própria, entrou por um estado de instabilidade consciente. Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos - exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade. Mas era um menino com capacidade de estática: sempre fora capaz de manter a perplexidade como perplexidade, sem que ela se transformasse em outro sentimento. Que a sua própria chave não estava com ele, a isso ainda menino habituou-se a saber, e dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos. E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão, sua tranqüila miopia-exigindo lentes cada vez mais fortes. Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém - foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. Paciente e curioso. Um pouco nervoso, diziam, referindo-se ao tique dos óculos. Mas "nervoso" era o nome que a família estava dando à instabilidade de julgamento da própria família. Outro nome que a instabilidade

dos adultos lhe dava era o de "bem comportado", de "dócil". Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos. Uma vez ou outra, na sua extraordinária calma de óculos, acontecia dentro dele algo brilhante e um pouco convulsivo como uma inspiração. Foi, por exemplo, quando lhe disseram que daí a uma semana ele iria passar um dia inteiro na casa de uma prima. Essa prima era casada, não tinha filhos e adorava crianças. "Dia inteiro" incluía almoço, merenda, jantar, e voltar quase adormecido para casa. E quanto à prima, a prima significava amor extra, com suas inesperadas vantagens e uma incalculável pressurosidade - e tudo isso daria margem a que pedidos extraordinários fossem atendidos. Na casa dela, tudo aquilo que ele era teria por um dia inteiro um valor garantido. Ali o amor, mais facilmente estável de apenas um dia, não daria oportunidade a instabilidades de julgamento: durante um dia inteiro, ele seria julgado o mesmo menino.

Na semana que precedeu "o dia inteiro", começou por tentar decidir se seria ou não natural com a prima. Procurava decidir se logo de entrada diria alguma coisa inteligente - o que resultaria que durante o dia inteiro ele seria julgado como inteligente. Ou se faria, logo de entrada, algo que ela julgasse "bem comportado", o que faria com que durante o dia inteiro ele seria o bem comportado. Ter a possibilidade de escolher o que seria, e pela primeira vez por um longo dia, fazia-o endireitar os óculos a cada instante.

Aos poucos, durante a semana precedente, o círculo de possibilidades foi se alargando. E, com a capacidade que tinha de suportar a confusão - ele era minucioso e calmo em relação à confusão - terminou descobrindo que até poderia arbitrariamente decidir ser por um dia inteiro um palhaço, por exemplo. Ou que poderia passar esse dia de um modo bem triste, se assim resolvesse. O que o tranquilizava era saber que a prima, com seu amor sem filhos e sobretudo com a falta de prática de lidar com crianças, aceitaria o modo que ele decidisse de como ela o julgaria. Outra coisa que o ajudava era saber que nada do que ele fosse durante aquele dia iria realmente alterá-lo. Pois prematuramente - tratava-se de criança precoce - era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e da dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranqüila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo.

A semana precedente à visita à prima foi de antecipação contínua. Às vezes seu estômago se apertava apreensivo: é que naquela casa sem meninos ele estaria totalmente à mercê do amor sem seleção de uma mulher. "Amor sem seleção" representava uma estabilidade ameaçadora: seria permanente, e na certa resultaria num único modo de julgar, e isso era a estabilidade. A estabilidade, já então, significava para ele um perigo: se os outros errassem no primeiro passo da estabilidade, o erro se tornaria permanente, sem a vantagem da instabilidade, que é a de uma correção possível.

Outra coisa que o preocupava de antemão era o que faria o dia inteiro na casa da prima, além de comer e ser amado. Bem, sempre haveria a solução de poder de vez em quando ir ao banheiro, o que faria o tempo passar mais depressa. Mas, com a prática de ser amado, já de antemão o constrangia que a prima, uma estranha para

ele, encarasse com infinito carinho as suas idas ao banheiro. De um modo geral o mecanismo de sua vida se tornara motivo de ternura. Bem, era também verdade que, quanto a ir ao banheiro, a solução podia ser a de não ir nenhuma vez ao banheiro. Mas não só seria, durante um dia inteiro, irrealizável como - como ele não queria ser julgado "um menino que não vai ao banheiro" - isso também não apresentava vantagem. Sua prima, estabilizada pela permanente vontade de ter filhos, teria, na não ida ao banheiro, uma pista falsa de grande amor. Durante a semana que precedeu "o dia inteiro", não é que ele sofresse com as próprias tergiversações. Pois o passo que muitos não chegam a dar ele já havia dado: aceitara a incerteza, e lidava com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio. A medida que, durante a semana, as inspirações ligeiramente convulsivas se sucediam, elas foram gradualmente mudando de nível. Abandonou o problema de decidir que elementos daria à prima para que ela por sua vez lhe desse temporariamente a certeza de quem ele era. Abandonou essas cogitações e passou a previamente querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal onde brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse. E finalmente entrou no campo da prima propriamente dita. De que modo devia encarar o amor que a prima tinha por ele?

No entanto, negligenciara um detalhe: a prima tinha um dente de ouro, do lado esquerdo.

E foi isso - ao finalmente entrar na casa da prima - foi isso que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada.

O resto do dia poderia ter sido chamado de horrível, se o menino tivesse a tendência de pôr as coisas em termos de horrível ou não horrível. Ou poderia se chamar de "deslumbrante", se ele fosse daqueles que esperam que as coisas o sejam ou não. Houve o dente de ouro, com o qual ele não havia contado. Mas, com a segurança que ele encontrava na idéia de uma imprevisibilidade permanente, tanto que até usava óculos, não se tornou inseguro pelo fato de encontrar logo de início algo com que não contara.

Em seguida a surpresa do amor da prima. É que o amor da prima não começou por ser evidente, ao contrário do que ele imaginara. Ela o recebera com uma naturalidade que inicialmente o insultara, mas logo depois não o insultara mais. Ela foi logo dizendo que ia arrumar a casa que ele podia ir brincando. O que deu ao menino, assim de chofre, um dia inteiro vazio e cheio de sol.

Lá pelas tantas, limpando os óculos, tentou, embora com certa isenção, o golpe da inteligência e fez uma observação sobre as plantas do quintal. Pois quando ele dizia alto uma observação, ele era julgado muito observador. Mas sua fria observação sobre as plantas recebeu em resposta um "pois é", entre vassouradas no chão. Então foi ao banheiro onde resolveu que, já que tudo falhara, ele iria brincar de "não ser julgado": por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria. E abriu a porta num safanão de liberdade.

Mas à medida que o sol subia, a pressão delicada do amor da prima foi se fazendo sentir. E quando ele se deu conta, era um amado. Na hora do almoço, a comida foi puro amor errado e estável: sob os olhos ternos da prima, ele se adaptou com curiosidade ao gosto estranho daquela comida, talvez marca de azeite diferente,

adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, a posteriori, a concepção. Enfim, o amor impossível. O dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro. O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela. A prima não queria nada dele, senão isso. Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. A estabilidade do ideal inatingível. Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. Numa palavra, pelo impossível. E pela primeira vez teve então amor pela paixão. E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego.

5 “Uma galinha”, de Clarice Lispector

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou — o tempo da cozinheira dar um grito — e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé. O dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo. A perseguição tornou-se mais intensa. De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a presa o grito de conquista havia soado.

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.

Afinal, numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos. Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solejava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo. Só a menina estava perto e assistiu a tudo estarrecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos:

— Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem!

Todos correram de novo à cozinha e rodearam mudos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!

— Eu também! jurou a menina com ardor. A mãe, cansada, deu de ombros.

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha. O pai de vez em quando ainda se lembrava: "E dizer que a obriguei a correr naquele estado!" A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga — e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho — era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.

Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.

Texto extraído do livro “Laços de Família”, Editora Rocco — Rio de Janeiro, 1998, pág. 30. Selecionado por Ítalo Moriconi, figura na publicação “Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século”.

6 “Os laços de família”, de Clarice Lispector

A mulher e a mãe acomodaram-se finalmente no táxi que as levaria à Estação. A mãe contava e recontava as duas malas tentando convencer-se de que ambas estavam no carro. A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza assistia.

— Não esqueci de nada? perguntava pela terceira vez a mãe.

— Não, não, não esqueceu de nada, respondia a filha divertida, com paciência.

Ainda estava sob a impressão da cena meio cômica entre sua mãe e seu marido, na hora da despedida. Durante as duas semanas da visita da velha, os dois mal se haviam suportado; os bons-dias e as boas-tardes soavam a cada momento com uma delicadeza cautelosa que a fazia querer rir. Mas eis que na hora da despedida, antes de entrarem no táxi, a mãe se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro. "Perdoe alguma palavra mal dita", dissera a velha senhora, e Catarina, com alguma alegria, vira Antônio não saber o que fazer das malas nas mãos, a gaguejar - perturbado em ser o bom genro. "Se eu rio, eles pensam que estou louca", pensara Catarina franzindo as sobrancelhas. "Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um", acrescentara a mãe, e Antônio aproveitara sua gripe para tossir. Catarina, de pé, observava com malícia o marido, cuja segurança se desvanecera para dar lugar a um homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha... Foi então que a vontade de rir tornou-se mais forte. Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir: seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos - e o riso saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. Mas nada podia fazer contra: desde pequena rira pelos olhos, desde sempre fora estrábica.

— Continuo a dizer que o menino está magro, disse a mãe resistindo aos solavancos do carro. E apesar de Antônio não estar presente, ela usava o mesmo tom de desafio e acusação que empregava diante dele. Tanto que uma noite Antônio se agitara: não é por culpa minha, Severina! Ele chamava a sogra de Severina, pois antes do casamento projetava serem sogra e genro modernos. Logo à primeira visita da mãe ao casal, a palavra Severina tornara-se difícil na boca do marido, e agora, então, o fato de chamá-la pelo nome não impedira que... - Catarina olhava-os e ria.

— O menino sempre foi magro, mamãe, respondeu-lhe. O táxi avançava monótono.

— Magro e nervoso, acrescentou a senhora com decisão.

— Magro e nervoso, assentiu Catarina paciente. Era um menino nervoso, distraído. Durante a visita da avó tornara-se ainda mais distante, dormira mal, perturbado pelos carinhos excessivos e pelos beliscões de amor da velha. Antônio, que nunca se preocupara especialmente com a sensibilidade do filho, passara a dar indiretas à sogra, "a proteger uma criança" ...

— Não esqueci de nada..., recomeçou a mãe, quando uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez despencarem as malas. — Ah! ah! - exclamou a mãe como a um desastre irremediável, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina?

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim. Catarina sempre fora mais amiga. Quando a mãe enchia-lhes os pratos obrigando-os a comer demais, os dois se olhavam piscando em cumplicidade e a mãe nem notava. Mas depois do choque no táxi e depois de se ajeitarem, não tinham o que falar - por que não chegavam logo à Estação?

— Não esqueci de nada, perguntou a mãe com voz resignada.

Catarina não queria mais fitá-la nem responder-lhe.

— Tome suas luvas! disse-lhe, recolhendo-as do chão.

— Ah! ah! minhas luvas! exclamava a mãe perplexa. Só se espíaram realmente quando as malas foram dispostas no trem, depois de trocados os beijos: a cabeça da mãe apareceu na janela.

Catarina viu então que sua mãe estava envelhecida e tinha os olhos brilhantes.

O trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer. A mãe tirou o espelho da bolsa e examinou-se no seu chapéu novo, comprado no mesmo chapeleiro da filha. Olhava-se compondo um ar excessivamente severo onde não faltava alguma admiração por si mesma. A filha observava divertida. Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se "mãe e filha" fosse vida e repugnância. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. A velha guardara o espelho na bolsa, e fitava-a sorrindo. O rosto usado e ainda bem esperto parecia esforçar-se por dar aos outros alguma impressão, da qual o chapéu faria parte. A campainha da Estação tocou de súbito, houve um movimento geral de ansiedade, várias pessoas correram pensando que o trem já partia: mamãe! disse a mulher. Catarina! disse a velha. Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador interrompeu-lhes a visão e um rapaz correndo segurou de passagem o braço de Catarina, deslocando-lhe a gola do vestido. Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se não esquecera de nada...

— ...não esqueci de nada? perguntou a mãe.

— Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas - porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou... Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra? e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha.

— Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.

— Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com a própria aparência. A mão sardenta, um pouco trêmula, arranjava com delicadeza a aba do chapéu e Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai:

— Dê lembranças a titia! gritou.

— Sim, sim!

— Mamãe, disse Catarina porque um longo apito se ouvira e no meio da fumaça as rodas já se moviam.

— Catarina! disse a velha de boca aberta e olhos espantados, e ao primeiro solavanco a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este caíra-lhe até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura. O trem já andava e Catarina acenava. O rosto da mãe desapareceu um instante e reapareceu já sem o chapéu, o coque dos cabelos desmanchado caindo em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela - o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante.

No meio da fumaça Catarina começou a caminhar de volta, as sobrancelhas franzidas, e nos olhos a malícia dos estrábicos. Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil. Alguns homens a olhavam, ela era doce, um pouco pesada de corpo. Caminhava serena, moderna nos trajes, os cabelos curtos pintados de acaju. E de tal modo haviam-se disposto as coisas que o amor doloroso lhe pareceu a felicidade - tudo estava tão vivo e tenro ao redor, a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja - a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza. Estava muito bonita neste momento, tão elegante; integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido. Nos olhos vespugos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo. Espiava as pessoas com insistência, procurando fixar naquelas figuras mutáveis seu prazer ainda úmido de lágrimas pela mãe. Desviou-se dos carros, conseguiu aproximar-se do ônibus burlando a fila, espiando com ironia; nada impediria que essa pequena mulher que andava rolando os quadris subisse mais um degrau misterioso nos seus dias.

O elevador zumbia no calor da praia. Abriu a porta do apartamento enquanto se libertava do chapeuzinho com a outra mão; parecia disposta a usufruir da largueza do

mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito. Antônio mal levantou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora "sua", e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivaninha.

— "Ela" foi?

— Foi sim, respondeu Catarina empurrando a porta do quarto de seu filho. Ah, sim, lá estava o menino, pensou com alívio súbito. Seu filho. Magro e nervoso. Desde que se pusera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si. Lá estava ele mexendo na toalha molhada, exato e distante. A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento; puxou-lhe a toalha das mãos em censura: este menino! Mas o menino olhava indiferente para o ar, comunicando-se consigo mesmo. Estava sempre distraído. Ninguém conseguira ainda chamar-lhe verdadeiramente a atenção. A mãe sacudia a toalha no ar e impedia com sua forma a visão do quarto: mamãe, disse o menino. Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que ele dizia "mamãe" nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação: mamãe! A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar. Desamarrotou a toalha com vigor antes de pendurá-la para secar. Talvez pudesse contar, se mudasse a forma. Contaria que o filho dissera: mamãe, quem é Deus. Não, talvez: mamãe, menino quer Deus. Talvez. Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. Feia, disse então o menino examinando-a.

— Vamos passear! respondeu corando e pegando-o pela mão.

Passou pela sala, sem parar avisou ao marido: vamos sair! e bateu a porta do apartamento.

Antônio mal teve tempo de levantar os olhos do livro - e com surpresa espiava a sala já vazia. Catarina! chamou, mas já se ouvia o ruído do elevador descendo. Aonde foram? perguntou-se inquieto, tossindo e assoando o nariz. Porque sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o seu sábado. Catarina! chamou aborrecido embora soubesse que ela não poderia mais ouvi-lo. Levantou-se, foi à janela e um segundo depois enxergou sua mulher e seu filho na calçada.

Os dois haviam parado, a mulher talvez decidindo o caminho a tomar. E de súbito pondo-se em marcha.

Por que andava ela tão forte, segurando a mão da criança? pela janela via sua mulher prendendo com força a mão da criança e caminhando depressa, com os olhos fixos

adiante; e, mesmo sem ver, o homem adivinhava sua boca endurecida. A criança, não se sabia por que obscura compreensão, também olhava fixo para a frente, surpreendida e ingênua. Vistas de cima as duas figuras perdiam a perspectiva familiar, pareciam achatadas ao solo e mais escuras à luz do mar. Os cabelos da criança voavam...

O marido repetiu-se a pergunta que, mesmo sob a sua inocência de frase cotidiana, inquietou-o: aonde vão? Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho... mas o quê? "Catarina", pensou, "Catarina, esta criança ainda é inocente!" Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso. Obrigado a responder a um morto. Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem. "Catarina", pensou com cólera, "a criança é inocente!" Tinham porém desaparecido pela praia. O mistério partilhado.

"Mas e eu? e eu?" perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. "Com o seu sábado." E sua gripe. No apartamento arrumado, onde "tudo corria bem". Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro - deprezava-a também, com aqueles olhos sonsos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem inquietou-se. Porque não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. As relações entre ambos eram tão tranqüilas. Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? no entanto ele bem sabia que ela só seria de um homem enquanto fosse orgulhosa. Mas tinha se habituado a torna-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria - sem rancor? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranqüila que faziam a atmosfera do lar para a criança. Ou esta se irritava às vezes? Às vezes o menino se irritava, batia os pés, gritava sob pesadelos. De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e ele haviam cortado da vida diária. Viviam tão tranqüilos que, se se aproximava um momento de alegria, eles se olhavam rapidamente, quase irônicos, e os olhos de ambos diziam: não vamos gastá-lo, não vamos ridiculamente usá-lo. Como se tivessem vivido desde sempre.

Mas ele a olhara da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria - sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus

momentos - sozinha. Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que a suspeitasse mas inquietava-se.

A última luz da tarde estava pesada e abatia-se com gravidade sobre os objetos. As areias estalavam secas. O dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação. Que nesse momento, sem rebentar, embora, se ensurdecia cada vez mais e zumbia no elevador ininterrupto do edifício. Quando Catarina voltasse eles jantariam afastando as mariposas. O menino gritaria no primeiro sono, Catarina interromperia um momento o jantar... e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante.

— "Depois do jantar iremos ao cinema", resolveu o homem. Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador.