

SABRINA GUIMARÃES PÉREZ

**O ATOR FEMININO E AS PAIXÕES EM CONTOS DE *LAÇOS
DE FAMÍLIA* DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Universidade
de Franca, como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Linguística

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia
Rodella Abriata

FRANCA
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SABRINA GUIMARÃES PÉREZ

O ATOR FEMININO E AS PAIXÕES EM CONTOS DE *LAÇOS DE FAMÍLIA* DE CLARICE LISPECTOR

Presidente: _____

Nome: Professora Dra Vera Lucia Rodella Abriata

Instituição: UNIFRAN

Titular 1: _____

Nome: Professora Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

Instituição: UNIFRAN

Titular 2: _____

Nome: Professora Dra. Fabiane Borsato

Instituição: Centro Universitário Barão de Mauá

Franca, 28/06 /2008

DEDICO este trabalho ao meu pai Luis e à minha mãe Maria José, que antes mesmo de mim, já projetavam este presente que hoje se concretiza.

Agradecimentos

Agradeço

A todas as pessoas especiais que participaram de alguma forma deste momento profissional tão importante em minha vida.

Aos professores em geral que me auxiliaram a desenvolver o percurso em busca do conhecimento, possibilitando-me chegar ao curso de mestrado.

À professora Doutora Vera Lúcia Rodella Abriata, que apesar de meus momentos de desânimo, sempre me incentivou a perseguir esse objetivo. A ela agradeço em especial, pois, tão paciente e sábia, soube me orientar com excelência neste trabalho.

Aos meus pais, também, manifesto um agradecimento especial, pois com sacrifício e incentivo, me propiciaram a oportunidade de continuar estudando.

À minha irmã pelas chamadas de atenção.

Ao meu marido que sempre me compreendeu quando necessitei estar ausente.

Mas, a alguém agradeço de alma, a Deus, que possibilitou que eu chegasse até aqui.

Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal. Ele tem ou não a consciência de seu papel de 'revelador' das coisas, o meio através do qual elas se manifestam e adquirem significado. Mas, apesar de ser o detector da realidade, a realidade não é seu produto, isto é, apesar de o escritor ser o revelador do mundo, isso não é essencial a ele, mas sim tornar-se essencial à sua obra, pois que sua obra não existiria se não fosse ele. A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida. (Clarice Lispector)

RESUMO

PÉREZ, Sabrina Guimarães. *O ator feminino e as paixões em contos de Laços de família de Clarice Lispector*. 2008. 83 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca – Franca.

Esta dissertação apresenta uma leitura dos contos “O búfalo” e “Os laços de família” do livro *Laços de família*, de Clarice Lispector, por meio dos pressupostos teóricos da semiótica francesa. Descrevemos a construção dos atores femininos dos textos constituintes de nosso *corpus*, centrando nossa análise na modulação de seus estados de alma. Os atores dos dois contos apresentam papéis actanciais e papéis temáticos que concretizam tipos e percursos passionais estereotipados, relativos ao universo feminino. Nesse sentido, em ambos os textos os sujeitos femininos, protagonistas dos contos, sobre os quais recaem nossas análises, manifestam o desejo de transformação de seus estados. Por outro lado, como todo ator é um ser de linguagem, uma figura que se situa na junção entre a sintaxe narrativa e a semântica discursiva, não poderíamos descrevê-los sem levar em conta a beleza da prosa poética texto clariceano. Desse modo, por meio da apreensão das isotopias figurativas e temáticas, apreendidas nos textos, objetivamos revelar seu caráter pluriisotópico.

Palavras - chave: semiótica; paixão; ator; isotopia, Clarice Lispector

ABSTRACT

PÉREZ, Sabrina Guimarães. *O ator feminino e as paixões em contos de Laços de família de Clarice Lispector*. 2008. 83 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade de Franca – Franca.

This dissertation presents a reading of the short-stories “O Búfalo” and “Os Laços de Família” from Clarice Lispector’s book *Laços de Família*, according to theoretical presuppositions of the French semiotics. The construction of the feminine actors of the constituent texts in our corpus was described by focusing the analysis on the modulation of their soul states. The actors from both short-stories present actant roles and thematic roles which concretize stereotyped passionate types and courses, relating to the feminine universe. This way, in both texts, the feminine subjects as leading characters, whom our analysis is about, manifest the desire of transformation of their states. On the other hand, as every actor is a linguistic character, a figure that takes place in the junction between the narrative syntax and the discursive semantics, they cannot be described without taking into account the beauty of the poetic prose of the Claricean text. Thus, through the understanding of the figurative and thematic isotopies, grabbed from the texts, the goal is to reveal its pluri-isotopic features.

Keywords: semiotics, passion, actor, isotopy, Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A TEORIA SEMIÓTICA E O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO	12
1.1 NÍVEL FUNDAMENTAL.....	13
1.2 NÍVEL NARRATIVO.....	14
1.3 NÍVEL DISCURSIVO.....	18
2 A SEMIÓTICA E AS PAIXÕES	25
3 O PONTO DE VISTA DA CRÍTICA SOBRE A OBRA LISPECTORIANA	35
4 O AMOR E O ÓDIO EM “O BÚFALO”	44
4.1 A HISTÓRIA.....	44
4.2 CONSTRUÇÃO DO ATOR MULHER: UM SUJEITO APAIXONADO.....	45
5 OS LAÇOS AFETIVOS EM “OS LAÇOS DE FAMÍLIA”	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

INTRODUÇÃO

Na medida em que o sentido de um texto se tornou autônomo em relação à intenção subjetiva de seu autor, a questão essencial não é mais encontrar, por trás do texto, a intenção perdida, mas desdobrar, de certo modo diante do texto, o 'mundo' que ele abre e descobre (Paul Ricoeur)

Este trabalho elegeu dois contos do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector - “O Búfalo” e “Os Laços de Família” - como *corpus* constituinte de pesquisa e, como referencial teórico, a semiótica francesa.

Nosso objetivo é descrever a construção dos atores femininos que neles se manifestam, observando seus papéis actanciais e temáticos. De acordo com Bertrand (2003, p. 23) vamos nos ater aos textos propriamente ditos, em sua “autonomia relativa” de objetos significantes, pois sabe-se que a semiótica concebe o texto como “um todo de significação que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura” (BERTRAND, 2003, p. 23).

Elegermos a obra de Lispector, como *corpus* constituinte de nossa pesquisa, deveu-se inicialmente ao fato de que seus textos sempre nos seduziram pelo seu caráter poético. Entretanto, ao longo do curso de mestrado, na medida em que líamos e relíamos os contos do livro *Laços de família*, observamos serem muitos deles propícios à busca da compreensão do universo feminino, já que a maioria tem como protagonistas sujeitos femininos.

A princípio, tínhamos pensado na análise de um *corpus* constituído de quatro contos do livro, e objetivávamos descrever a construção dos atores femininos. Contudo, a complexidade do universo literário clariceano levou-nos a restringi-lo a dois textos. E essa complexidade se revelava, na medida em que iniciávamos as análises, pois fomos percebendo que ela não poderia se centrar unicamente no modelo canônico do percurso narrativo dos sujeitos, ligado, pois, a sua ação, uma vez que os atores femininos clariceanos não tinham como papel central o papel actancial de sujeitos operadores.

Assim quando selecionamos os contos, observamos que nosso enfoque principal teria que se voltar para a modulação dos estados de alma dos atores femininos, centrando nossas análises em seus papéis actanciais de sujeito de estado.

Consideramos, pois, importante voltar nossas análises para a dimensão passional dos textos, a partir da semiótica da ação. Devemos lembrar, de acordo com Bertrand (2003, p. 358), que uma das abordagens semióticas da problemática das paixões toma emprestado seus modelos da semiótica da ação, considerando-a, fundamentalmente na sua dimensão sintáctica. Essa abordagem se manifesta na obra *Semiótica das paixões: Dos estados de coisas aos estados de alma*, de A. J. Greimas e J. Fontanille.

Nesse sentido, em termos teóricos, o primeiro capítulo, “A teoria semiótica e o percurso gerativo de sentido” revela nosso percurso em direção ao conhecimento da teoria, e foi importante traçar a síntese do percurso gerativo de sentido, pois pudemos perceber, à medida que tomávamos conhecimento da denominada “semiótica padrão”, que, sendo os textos de Clarice Lispector verdadeiras prosas poéticas, teríamos que descrevê-los, focando nossa atenção no nível discursivo. Convém observar, de acordo com as reflexões de Barros(1999, p. 125), que “o texto não tem seu caráter poético assegurado em um único nível de descrição semiótica e a organização do poético se deixa melhor apreender no nível discursivo e no da manifestação textual”.

Foram importantes também os conhecimentos da sintaxe discursiva, no que diz respeito às projeções de pessoa, de tempo e de espaço que, nos textos de Clarice, produzem, conforme Barros (1999, p. 125), “o efeito de perspectivas múltiplas e não o da escolha direta ou descontínua de uma única voz, momento ou lugar”. Dessa forma, foi de grande valia perceber o jogo de alternância de enunciativas ora enuncivas ora enunciativas, os efeitos de sentido produzidos pelas enunciativas e pelo discurso indireto livre nos textos clariceanos.

Em termos de semântica discursiva, tratamos ainda no primeiro capítulo, das noções de percurso figurativo e temático, assim como a de isotopia com o objetivo de aplicá-las à análise dos contos que são plurissignificativos. Barros (1999, p. 126) afirma a esse respeito que “o discurso poético deve ser figurativo para propiciar a relação sensorial entre Sujeito e Objeto, já que são as figuras do discurso que lhe dão seu caráter visual, olfativo ou tátil”. A autora

menciona ainda dois outros procedimentos semânticos do discurso, que se manifestam nos textos de Clarice, a ruptura de isotopia e a organização pluriisotópica dos discursos. Assim, partindo dos pressupostos descritos nesse capítulo, procuramos estabelecer, em nossas análises, as relações entre as isotopias que produzem as figuras dos textos.

No segundo capítulo, intitulado “A semiótica e as paixões”, procuramos sintetizar como a semiótica concebe as paixões, baseando-nos essencialmente nos capítulos “Semiótica das paixões” do livro de Denis Bertrand, *Caminhos de semiótica literária* (BERTRAND, 2003, p 357-378). Para o estudo das paixões que se manifestam no texto de Clarice, retomamos o percurso canônico da cólera, descrito por Fontanille (2005), que tem como uma de suas variantes a paixão do ódio, tão obstinadamente perseguida pelo ator feminino de “O Búfalo”. Além disso, baseamos-nos no texto “Paixões e apaixonados” de Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p. 60-71), com o objetivo de descrever as boas e as más paixões que se manifestam nos textos que são objeto de nossa análise.

O terceiro capítulo, denominado “O ponto de vista da crítica sobre a obra lispectoriana” tem como objetivo situar as características que os estudos críticos apreendem na obra de Clarice. Procuramos ainda pontuar, nesse capítulo, o diálogo que estabelecemos com a crítica em nossas análises, observando o modo como características muito presentes na obra da autora - a narrativa introspectiva, a tensão conflitiva, a epifania, a temática existencialista, por exemplo - se manifestam nos textos que constituem o nosso *corpus*.

O quarto capítulo é denominado “O amor e o ódio em ‘O Búfalo’”. Nele acompanhamos o percurso do ator “mulher”, cujo desejo obstinado é poder sentir a paixão do ódio por um homem que a deprezara. Interessante observar que não sendo dotada de um nome no texto, o ator feminino figurativiza um perfil estereotipado de mulher que, condicionada à submissão, à docilidade, sente-se manipulada a transformar seu estado.

Com o segundo capítulo de análise, e quinto da dissertação, denominado “Os laços afetivos em ‘Os laços de família’”, *descrevemos* o percurso do ator “Catarina” e sua relação afetiva com a mãe, o filho e o marido. Interessante nesse capítulo, além da abordagem dos estados de alma do ator feminino, foi observar a forma poética como o enunciador trata da questão da afetividade, captada por meio do ponto de vista dos atores. Esses atores apresentam vozes

dissonantes no texto, manifestadas por meio dos mecanismos de projeção actorial, como a debragem enunciativa e enunciativa, e a embreagem - que flagra o monólogo interior dos atores - criando-se, assim, o efeito de sentido de subjetividade e objetividade, de aproximação e de distanciamento. Dessa forma, o enunciador fisga o enunciatário para o parecer sensível dos atores.

Nosso propósito foi, portanto, analisar os textos clariceanos por meio da teoria semiótica, centrando-nos particularmente na modulação dos estados de alma dos sujeitos femininos, para compreender como se constrói a subjetividade dos atores.

1 A TEORIA SEMIÓTICA E O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

O “texto” é, com efeito, aquilo que a leitura atualiza e o que a análise constrói.

Denis Bertrand

A teoria semiótica francesa, que escolhemos como método de análise dos textos constituintes de nosso *corpus* preocupa-se em descrever e explicar os sentidos do texto, analisando-o internamente e externamente. Segundo Barros (1990, p.7), a análise interna, ou estrutural consiste no estudo de procedimentos e mecanismos que estruturam o texto como “um todo de sentido”, enfim, como objeto de significação. Por outro lado, a análise externa vê o texto como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Nesse aspecto, como objeto cultural, deve ser analisado em relação a um “contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido”.

Bertrand (2003, p. 15-16) define a semiótica como uma teoria da relação:

[...] os “termos” (unidades significantes de qualquer grandeza, empiricamente isoláveis), do ponto de vista da significação, são apenas interseções de relações apreendidas e articuladas em diferentes níveis de análise. E as estruturas relacionais de ordem semântica e sintática se desdobram em séries organizadas de dependências, isto é, de hierarquias. As regularidades notadas em tais estruturas, e reconstituídas a partir das próprias manifestações textuais, dão lugar à construções menos ou mais formalizadas, que permitem transformá-las em modelos. Esses modelos enunciativos, narrativos, figurativos, passionais são implicitamente convocados ou revogados pelo exercício concreto do discurso, quer se trate dos vestígios de discurso depositados na memória coletiva (como nos

modelos narrativos estereotipados e outras formas discursivas e fraseológicas cristalizadas, que ocupam um lugar considerável no uso cotidiano da palavra), quer se trate de um discurso individual, inédito e criador, formador de novos usos da linguagem, como na escrita dos textos literários.

Para apreender os sentidos do texto, a teoria semiótica formulou uma hipótese metodológica que se denomina percurso gerativo do sentido. Greimas e Courtés (s/d, p.206) postulam que:

(...) podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

O percurso gerativo é, portanto, uma hipótese metodológica que se dispõe em “diferentes patamares de profundidade” Bertrand (2003,p. 426) os quais têm a possibilidade de converterem-se uns nos outros, e que simula a “geração” da significação. O percurso gerativo apresenta três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Esses três níveis são também denominados de estruturas profundas, estruturas semionarrativas e estruturas discursivas (BERTRAND, 2003, p.47) e cada um deles apresenta uma semântica e uma sintaxe.

1.1 NÍVEL FUNDAMENTAL

No nível das estruturas profundas, a sintaxe fundamental, de acordo com Greimas e Courtés (s/d, p.433), se preocupa em dar conta do “modo de existência e do modo de funcionamento da significação”, ou seja, se encarrega do “funcionamento e da apreensão das organizações sintagmáticas chamadas discursos”.

A semântica fundamental, por outro lado, apresenta um caráter abstrato constituído de “estruturas elementares da significação e podem ser formuladas como categorias sêmicas “suscetíveis de serem exploradas pelo sujeito da enunciação”. Tal estrutura axiológica elementar é de ordem paradigmática e pode ser sintagmatizada por meio das operações sintáticas que fazem com que seus termos efetuem percursos previsíveis no quadrado semiótico. (Greimas e Courtés , s/d, p. 398-399).

O quadrado semiótico, por sua vez, é definido como:

Um modelo lógico de representação da estrutura elementar que a torna operatória. No quadrado representa-se a relação de contrariedade ou de oposição entre os termos e, a partir dela, as relações de contradição e de complementaridade. (BARROS, 1990, p. 89).

1.2 NÍVEL NARRATIVO

As estruturas semionarrativas também comportam uma sintaxe e uma semântica. Barros (1990, p.16-17), referindo-se à sintaxe narrativa afirma que ela deve ser entendida como um espetáculo que representa o fazer do homem que transforma o mundo:

A semiótica [...] propõe duas concepções complementares de narrativa: narrativa como mudança de estado, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos, narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou a procura de sentido quanto à dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos (BARROS, 1990, p. 16).

Destinador, destinatário, sujeito e objeto são actantes do nível narrativo. De acordo com Greimas e Courtés (s/ d, p.12), o conceito de actante deve

ser entendido como “um tipo de unidade sintáctica, de carácter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico”.

O conceito de actante, conforme os semioticistas (s/d, p. 13), na semiótica literária, com vantagem substitui o termo personagem, o qual pode se referir não só a seres humanos como a animais, objetos e conceitos. Consideram ambíguo o termo personagem que pode, em parte, corresponder ao conceito de ator. Este, por sua vez, define-se como “figura e/ou lugar vazio onde se investem tanto as formas sintáxicas como as formas semânticas” (GREIMAS E COURTÉS, s/d, p.13).

Os autores (s/d, p.13) observam que podemos ter actantes da comunicação e actantes da narração. Os primeiros são o narrador e o narratário, e também o interlocutor e o interlocutário, os quais fazem parte da estrutura da interlocução de segundo grau que é o diálogo. Os segundos, actantes da narração, são o sujeito, objeto, destinador e destinatário. Do ponto de vista gramatical, os semioticistas opõem actantes sintáxicos (sujeito de estado e sujeito do fazer) a actantes funcionais, aqueles que assumem papéis actanciais em um percurso narrativo. Ainda segundo Greimas e Courtés, temos os sujeitos pragmáticos e sujeitos cognitivos.

O actante pode ser “individual, dual ou coletivo” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.13), tendo em vista o papel que desempenha ao nível da semântica discursiva, graças ao procedimento da figurativização. Além disso, na progressão do discurso narrativo, ele pode assumir mais de um papel actancial.

Fiorin (2006, p.28) afirma que existem dois tipos de enunciados elementares que envolvem os actantes: os enunciados de estado e os de fazer. Os primeiros “estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto”. Os segundos “mostram as transformações que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro”. Deve-se observar ainda que os textos não são narrativas mínimas e, sim, complexas e ambos os enunciados se organizam de forma hierárquica. Uma narrativa complexa estrutura-se numa seqüência canônica, que compreende quatro frases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

Bertrand (2003, p. 40-41) observa que o contrato entre sujeitos se insere na esfera da manipulação. Nessa fase do esquema canônico, “o Destinator leva um sujeito a crer, ou não crer, nos valores inscritos nos objetos” (BERTRAND, 2003, p.41). A manipulação, termo que não tem conotação pejorativa na semiótica, designa, segundo Bertrand (2003, p. 296), o campo da factividade e consiste, portanto, na ação de um destinator- manipulador sobre um sujeito, com a intenção de levá-lo a fazer-fazer, o que “pressupõe um fazer-creer, um fazer-querer ou dever, um fazer-saber e um fazer-poder”. E para que se tenha uma realização efetiva da manipulação tudo dependerá de como se dará o “fazer persuasivo do destinator e o fazer interpretativo do destinatário” (GREIMAS e COURTÉS , s/d, p.269).

Fiorin (2006, p.30) define os quatro tipos mais comuns de manipulação:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se uma tentação. Quando o manipulador o obriga a fazer por meio de ameaças, ocorre uma intimidação. Se o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação.

Quanto à competência e à performance, Bertrand (2003, p. 297) observa que “elas se inserem na esfera mais geral da ‘ação’”. Greimas e Courtés (s/d, p. 63) afirmam que a competência modal surge da descrição de um arranjo hierárquico de modalidades “(ela será fundamentada, por exemplo, num querer-fazer ou num dever-fazer que rege um poder-fazer ou um saber-fazer)”.

Tendo em vista a definição de performance, Bertrand (2007, p. 297) observa que ela é caracterizada pelo fazer pragmático ou cognitivo:

Seu desafio é o “fazer-ser” (definição do ato), que consiste em estabelecer um novo estado de coisas. Ele põe frente a frente o sujeito que age e o anti-sujeito que lhe opõe uma resistência, numa confrontação da qual resulta a aquisição ou a perda dos valores (BERTRAND, p.297, 2003).

E, finalmente, na sanção, veremos a resposta do Destinator. Ele poderá, segundo Bertrand (2003, p.42), reconhecer, avaliar, recompensar ou punir o sujeito das performances executadas. De acordo com Barros (1990, p.33), a

sanção é a última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito. A sanção organiza-se pelo encadeamento lógico de programas narrativos de dois tipos: o de sanção cognitiva ou interpretação e o de sanção pragmática ou retribuição. Na interpretação, o sujeito recebe julgamento do destinador que verifica suas ações e os valores com que se relaciona. Essa operação cognitiva de leitura consiste na interpretação veridictoria dos estados resultantes do fazer do sujeito. Os estados são definidos como *verdadeiros* - parecem e são -; *falsos* - não parecem e não são -; *mentirosos* - parecem, mas não são -; ou *secretos* - não parecem, mas são. O destinador-julgador verifica “a conformidade ou não da conduta do sujeito com o sistema de valores que representa e com os valores do contrato inicial estabelecido com o destinador-manipulador”. Assim, a interpretação se dá “em nome de uma ideologia, de que depende o sentido do percurso narrativo realizado” (BARROS, p.34, 1990).

Quanto à semântica narrativa, Fiorin (2006, p. 36-37) afirma que ela trata dos valores inscritos nos objetos que podem ser de dois tipos em uma narrativa: os objetos modais e os objetos de valor. Os objetos modais são o querer, o dever, o saber e o poder fazer e é preciso que eles sejam adquiridos para a realização da performance. Já o objeto valor é o significado que “tem um objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele” (FIORIN, 2006, p.37).

Barros (1990, p.42-43), destaca que “Tanto para a modalização do ser quanto para a do fazer, a semiótica prevê essencialmente quatro modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*”. Quanto à modalização do fazer, Barros (1990, p.43) observa que é necessário diferenciar dois aspectos: o *fazer-fazer*, que é o papel do destinador de comunicar valores modais ao destinatário-sujeito, para que ele faça, e o *ser-fazer*, o qual organiza a competência modal do sujeito.

Na organização modal da competência do sujeito operador, combinam-se dois tipos de modalidades, as *virtualizantes*, que instauram o sujeito, e as *atualizantes*, que o qualificam para a ação. O dever-fazer e o querer-fazer são modalidades virtualizantes, enquanto o saber-fazer e o poder-fazer são modalidades atualizantes (BARROS, 1990, p.46).

Barros (1990, p.45-46), ao descrever a modalização do ser, observa que dois ângulos são examinados nesse tipo de modalização: o da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta; e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos. As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal, em /ser/ vs. /parecer/:

Com a modalização veridictoria substitui-se a questão da verdade pela da veridicção ou do *dizer verdadeiro*: um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito, diferente do sujeito modalizado, o *diz verdadeiro*. Parte-se do parecer ou do não-parecer da manifestação e constrói-se ou infere-se o ser ou o não-ser da imanência (BARROS, 1990, p.46).

1.3 NÍVEL DISCURSIVO

De acordo com Fiorin (2006, p.55), “os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso”. Sabemos que a subjetividade se constitui, para a semiótica, por meio da linguagem e a enunciação, ou seja, o ato produtor do enunciado, deve ser “compreendida como a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro” (BERTRAND, 2003, p. 89). O enunciador, segundo Bertrand (2003, p.90) “[...] no acontecimento de linguagem, projeta fora de si categorias semânticas que vão instalar o universo do sentido”.

Essa operação consiste em uma separação, uma cisão, uma pequena “esquizia” ao mesmo tempo criadora, por um lado, das representações actanciais, espaciais e temporais do enunciado e, por outro, do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação. Tudo começa, assim, com a ejeção das categorias básicas que servem de suporte para o enunciado: é o mecanismo da *debreagem*(BERTRAND, 2003, p.90).

É por meio da debreagem que o enunciador “cria objetos de sentido diferentes do que ele é fora da linguagem” (BERTRAND, 2003, p90). Ele pode projetar no enunciado um *não-eu* (debreagem actancial), um *não-aqui* (debreagem espacial) e um *não-agora* (debreagem temporal), “separados do /eu-aqui-agora/, que fundamentam sua inerência a si mesmo”. Assim, a debreagem possibilita “objetivar o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo)”.

E é a sintaxe discursiva, como afirmam Greimas e Courtés (s/d, p.432), o lugar onde se operam, ao nível da instância da enunciação, os três procedimentos de discursivização: a actorialização, a temporalização e a espacialização, que são as denominações relativas aos tipos de debreagem.

Quando se instalam no discurso actantes em primeira pessoa, temos a debreagem enunciativa, quando se instalam no discurso actantes em terceira pessoa dá-se a debreagem enunciativa. No primeiro caso, as narrativas e seqüências dialogadas apresentarão um *eu* nas que cria o efeito de sentido de subjetividade. Já no segundo caso, apresentará formas do enunciado, ou seja, objetivado.

Já a debreagem interna é aquela que aparece com freqüência “nos discursos figurativos de caráter literário” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.96) e que produzirá em suas diferentes ocorrências um efeito de referencialização:

Um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo. (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.96).

Quanto à projeção do tempo, temos o mecanismo de debreagem temporal, responsável por estabelecer, de um lado, a pressuposição de um tempo concomitante ao *agora* da enunciação e, de outro, de um tempo *então*, distante da enunciação. O *tempo de agora* poderá no discurso ser inscrito como o “tempo enunciativo relatado” e constituir “um segundo sistema de referência temporal”.

Em relação à projeção espacial, o procedimento da debreagem espacial pode projetar nos discursos o *aqui* simulando o lugar da enunciação e

assim, se possibilita a constituição de um espaço *aqui* no âmbito enunciativo. A debreagem espacial apresenta dois pontos de referência espacial: o *aqui* e o *lá*, que simula um espaço distante da enunciação.

A embreagem, por outro lado, é um procedimento que pressupõe uma debreagem prévia cuja função é manifestar e recobrir o “lugar imaginário da enunciação por meio dos simulacros de presença, que são *eu, aqui, agora*” (BERTRAND, 2003, p. 91). Nesse sentido, no processo de embreagem ocorre a suspensão das oposições de pessoa, de tempo e de espaço.

Considerando que o texto literário, é objeto constituinte de nosso *corpus*, é importante fazer referência ao modo como a semiótica descreve o ponto de vista no discurso narrativo. Bertrand (2003, p. 111), situa o narrador, como a figura delegada do enunciador do texto e afirma que é importante identificar as posições enunciativas que ele tende a ocultar.

Segundo o semiótico, o ponto de vista indica os modos de presença do narrador e, baseando-se na teoria da narrativa de G. Genette, diferencia a focalização zero, da focalização interna e da focalização externa:

A “focalização zero” (é o caso do narrador onisciente que controla o conjunto da cena narrativa, sabe mais que suas personagens e entra em sua interioridade), a “focalização interna” (quando o narrador se esconde atrás de suas personagens, delega-lhes a assunção da narrativa e não sabe mais do que elas) e a focalização externa” (quando o narrador se instala fora da narrativa e só revela o que essa posição externa autoriza). (BERTRAND, 2003, p. 113).

A questão do ponto de vista, entretanto, está implicada na estruturação da narrativa, pela “seleção de uma personagem e pelo desenvolvimento de seu percurso que assume, então, função de regência” (BERTRAND, 2003, p. 114). Tal escolha é determinada pelas coerções de textualização, “cuja linearidade obriga a apresentar, de maneira sucessiva, o que é simultâneo”. E é por meio dessa escolha que o “conjunto narrativo vai se organizar e que outros atores passarão a ocupar posições secundárias” (BERTRAND, 2003, p. 114). O semiótico afirma que as focalizações do enunciador são tão importantes quanto a escolha da perspectiva, pois ambos determinarão a ordem dos valores postos em cena no texto. “Fundada

sobre a estrutura polêmica subjacente à narrativa, essa escolha implica o jogo duplo de seleção de um percurso narrativo e de ocultação simultânea dos outros percursos possíveis”. (BERTRAND, 2003, p.114).

Finalmente a semântica discursiva é a responsável por disseminar, sob a forma de percursos temáticos, os valores assumidos pelo sujeito do nível narrativo. Esses valores, além disso, recebem investimentos figurativos, como observa Barros (1990, p.68). Assim, a tematização e a figurativização são os dois procedimentos semânticos do discurso que são responsáveis pela concretização do discurso.

O componente figurativo do discurso é assim definido por Bertrand (2003, p. 420):

Todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) que tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, isto é, da percepção. As formas de adequação, configuradas pelo uso, entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas, formam o objeto da semiótica figurativa. Esta se interessa, pois, pela representação (a *mimesis*), pelas relações entre figuratividade e abstração, pelos vínculos entre a atividade sensorial da percepção e as formas de sua discursivização.

É importante ainda distinguir dois patamares no conceito de figurativização, que são a figuração e a iconização. Segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 187):

A figuração consiste na “instalação das figuras semióticas(uma espécie de nível fonológico); o segundo seria a iconização, que visa a revestir exhaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo.

Entre os procedimentos de figurativização, Greimas e Courtés (s/d, p. 187), destacam a função específica do subcomponente onomástico:

Sendo a figurativização caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas, a introdução de antropônimos, topônimos e de cronônimos (que correspondem, respectivamente, no plano da sintaxe discursiva, aos três procedimentos constitutivos da discursivização: actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (o “rei”, a

“floresta”, o “inverno”) aos específicos (nomes próprios, índices espaço-temporais, datações, etc.).

Tais procedimentos conferem ao texto, segundo os autores, “o grau desejável de reprodução do real” (GREIMAS&COURTÉS, s/d p. 187).

Por outro lado, a tematização, de acordo com Bertrand (2003, p. 213), “consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”. Bertrand (2003, p. 213) afirma, ainda, que para ser compreendido, o figurativo precisa ser assumido por um tema, o qual dá sentido e valor às figuras.

Fiorin (2006, p. 91) observa que os textos figurativos “criam efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo”, já os textos temáticos “procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significativa, estabelecendo relações e dependências”. De acordo com o autor, “os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-lo”.

É importante nos referirmos ainda ao conceito de isotopia. Bertrand (2003, p. 420-421) explica que, na metalinguagem semiótica, tal conceito corresponde à “recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso”.

Há isotopias figurativas de atores, tempo e espaço, mas também há isotopias abstratas, temáticas, axiológicas. O semioticista observa ainda que as figuras de retórica como a metáfora, a metonímia, podem ser conectores de isotopias, instalando “a coexistência extensiva e eventualmente competitiva de dois ou mais planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação.

Greimas e Courtés (s/d, p. 72 -73) definem conector de isotopia, como uma unidade que se encontra no nível discursivo introduzindo uma ou várias leituras diferentes, a qual:

Corresponde por exemplo à “codificação retórica” que C. Lévi-Strauss aponta em mitos que jogam ao mesmo tempo com o “sentido próprio” e com o “sentido figurado”. No caso da plurisotopia, é o caráter polissêmico da unidade discursiva com papel de conector que torna possível a superposição de isotopias diferentes (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.72).

Os semioticistas (s/d, p. 72-73) apresentam ainda outros conectores: conectores metafóricos, conectores antifrásticos e conectores antecedentes. O primeiro permite a transição de uma isotopia temática à uma isotopia figurativa “já que a relação que os une é orientada (o que se diz na segunda isotopia é interpretável na primeira e não vice-versa)” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 72). Já os conectores antifrásticos, manifestam:

Numa segunda isotopia, termos contrários aos que se esperavam na primeira e assim por diante. De acordo com a sua posição na linearidade do texto, opor-se-ão conectores antecedentes, que indicam explicitamente estar começando uma nova leitura, a conectores subseqüentes, que implicam a necessidade de uma retroleitura (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 72-73).

Devemos lembrar ainda que se define o conceito de pluriisotopia como “a superposição, num mesmo discurso, de isotopias diferentes” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 336). Os autores ressaltam que tal conceito está ligado aos fenômenos de polissemia. “Uma figura plurissemêmica, que propõe virtualmente vários percursos figurativos, pode dar lugar – contanto que as unidades figurativas no nível da manifestação não sejam contraditórias – a leituras diferentes e simultâneas” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 336-337)

Situando-se na junção da sintaxe narrativa com a semântica discursiva, devemos destacar a concepção de ator para a semiótica:

Obtido pelos procedimentos de *debreamento* (*débrayage*) e de *embreagem* – que remetem diretamente à instância de enunciação -, o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.34)

O ator é o actante dotado de programas narrativos e “possui um papel temático, em geral humano e socializado”, manifestando-se nos textos sob uma forma figurativa (BERTRAND, 2003, p. 416).

Greimas e Courtés (s/d, p. 34) observam que o conteúdo semântico próprio do ator “parece consistir na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico” e pode se apresentar com um nome próprio, ou por meio de um papel temático, como “o pai”, por exemplo. O ator pode ser ainda “**individual** (Pedro) ou **coletivo** (a multidão), **figurativo** (antropomorfo ou zoomorfo) ou **não-figurativo** (o destino)” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 34)(grifos dos autores).

Convém lembrar que não é necessário que a individualização de um ator seja marcada pela atribuição a ele de um nome próprio. Assim, um papel temático, o de pai, por exemplo, como observam Greimas e Courtés (s/d, p. 34), pode servir de denominação a um ator que também pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes.

2 A SEMIÓTICA E AS PAIXÕES

As paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar (Greimas e Fontanille)

A semiótica greimasiana, ou seja, a semiótica textual, ligada à narratividade, preocupa-se com a transformação dos estados de coisas, centrando-se nas relações entre sujeito e objeto. Assim, temos enunciados de fazer nos quais os sujeitos são simples operadores. Esse tipo de análise representa com eficácia a ação e a transação, mas faz das posições actanciais lugares fixos que, “embora compostos de um feixe de modalidades variáveis, são, todavia, sempre considerados por sua visão transformadora” (BERTRAND, 2003, p. 359). Entretanto, essa análise não leva em conta a modulação dos estados do sujeito que se desdobra, anterior ou posteriormente, como uma variação contínua em torno da junção. Dessa perspectiva, Bertrand (2003, p. 361) observa que o espaço passional é da ordem do contínuo e se dispõe “em torno” das transformações narrativas.

Bertrand (2003, p.366) observa que os sujeitos, para agir, precisam estar modalizados e a modalização envolve a competência do sujeito que poderá ser compatível ou incompatível, no âmbito paradigmático, e hierarquizada e evolutiva no âmbito sintagmático.

Quando as modalidades são compatíveis, definem a coerência do sujeito contratual da ação, envolvendo as seguintes modalidades: /dever/, /querer/ e /poder fazer/. Já quando são incompatíveis, temos um sujeito conflitual da transgressão, por exemplo, aquele que se debate entre o /dever não fazer/, /querer

fazer/ e /poder fazer/.E são as modalidades dominantes que definirão o sujeito, deixando as outras sob sua dependência. O /querer/ rege o “sujeito de desejo”, por exemplo.

Desse modo percebe-se que a semiótica inicialmente esteve centralizada nos estudos dos percursos do fazer dos sujeitos. Já o passional, que deve ser entendido como uma “variação dos estados do sujeito, permite depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua ‘existência modal’, por meio da modalização dos enunciados de estado”(BERTRAND, 2003, p. 367).

A abordagem da modalização do ser se dá a partir dos anos 1980 e culmina na semiótica das paixões. Bertrand (2003, p.368) observa que a modalização do ser dá conta das “relações *existenciais*” e não mais das “intencionais”, pois o campo da modalidade descreve o modo de existência do objeto-valor em ligação com o sujeito, definindo o sujeito de estado. “Tal objeto lhe será desejável ou odiável, almejavél ou temível, indispensável ou irrealizável, etc” (BERTRAND, 2003, p. 368). O estado de alma desse sujeito depende da modalidade investida nos objetos de seu “horizonte axiológico”.

Bertrand ressalta ainda que, no nível das estruturas profundas, formula-se a hipótese da ‘massa tímica’, conceito tomado de empréstimo à psicologia:

(do grego *thumos*, coração, afetividade”: Humor, disposição afetiva de base”[...] é incorporada à semiótica enquanto categoria semântica profunda, ou seja como classema. Ela nomeia a relação primitiva que todo ser vivo mantém com seu ambiente a maneira como ele se sente em seu meio, entre atração e repulsão. Sob a denominação neutra de ‘foria’ (o movimento portador), ela pode ser articulada em dois termos contrários :/eu-foria/versus /disforia/, e um termo neutro: /a-foria/ (BERTRAND, 2003, p. 368).

No nível narrativo, o espaço fórico corresponde ao espaço modal que o articula: é nesse nível que se realizam as modificações do valor do objeto na sua relação com o sujeito de estado. O valor nesse aspecto, “é uma estrutura modal que, afetando uma grandeza semântica qualquer, modifica sua relação existencial com um sujeito” (BERTRAND, 2003, p. 369).

Assim, o sujeito possui uma existência modal que pode sofrer perturbação, seja pelas modificações que ele impõe ao valor dos objetos – de desejáveis, por exemplo, eles podem se tornar, repentinamente odiáveis – seja por aquelas que outros atores operam no mesmo ambiente que ele – é o que ocorre no caso do ciúme. Desse modo, a existência modal coloca o valor em movimento e em jogo.

Um discurso que tenha uma disposição complexa de modalidades ocasiona o que se chama de “tumulto modal” em que as modalidades se tornam contraditórias e incompatíveis. Nesse sentido, Fiorin observa que “as paixões são efeitos de sentido de compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado” (FIORIN, 2007, p 11).

Convém enfatizar, no entanto, que, para analisar os efeitos de sentido passionais que se manifestam na língua e nos discursos, não se deve considerar apenas a modalização dos estados. Bertrand (2003, p. 370) lembra, nesse sentido, que nada permitira, por exemplo, distinguir o econômico do avaro, pois ambos se definem pelo /querer/ e /dever estar conjunto ao objeto/. Logo, deve-se levar em conta o que se manifesta como um excesso da estrutura modal: simultaneamente a sensibilização dos dispositivos modais e sua moralização.

A dimensão passional é determinada não só pela estrutura modal, mas também pela estrutura aspectual (BERTRAND, 2003, p. 371). Quanto às figuras passionais, elas têm como uma de suas propriedades a tensividade (intensivo vs distensivo), que pode ser interpretada como uma primeira forma de aspectualização. Sabe-se que o aspecto, que é definido em lingüística como ponto de vista sobre o processo, articula as categorias do acabado e do não acabado, do incoativo, do durativo, do iterativo, do terminativo. A dimensão passional articula, pois, uma estrutura modal e uma estrutura aspectual que a sobredetermina.

A figura passional da *impulsividade*, por exemplo, deve ser compreendida como ‘o modo de existência de um sujeito regido pelo dever-ser imperioso de seus objetos. Essa modalidade determina em intensidade o aspecto incoativo – o impulsivo começa – e o aspecto iterativo – ele começa sempre: “caráter do que age sob a impulsão de movimentos espontâneos, irrefletidos ou mais

fortes que sua vontade”, observa Bertrand (2003, p. 371), com base nas definições do dicionário *Petit Robert*.

Fiorin (2007, p. 6) destaca a diferença que Greimas, em sua obra *Semiótica das Paixões*, estabelece entre o discurso da paixão e o discurso apaixonado. Baseando-se nessa diferença, Fiorin afirma que encontramos a paixão no nível da enunciação e no nível do enunciado. Assim, na enunciação, encontra-se o discurso apaixonado, “quando das marcas deixadas pelo processo do dizer no dito depreende-se um tom passional”. Já no enunciado, encontramos o discurso da paixão “quando ela é representada ou referida”. A paixão representada é aquela “figurativizada pelos modos de ser e fazer dos seres humanos nos discursos que simulam o mundo, ou pelas maneiras de ser e de fazer dos indivíduos numa situação (...) tomada como texto”.

De acordo com Barros (1988, p.62), que se baseia em estudo de Greimas, as paixões podem ser simples ou complexas. Quanto à primeira, decorre da modalização pelo /querer-ser/ da relação sujeito-objeto, e entre essas paixões estão, por exemplo, a ambição, a avareza, a generosidade, o medo, o desprendimento e o desinteresse. As paixões complexas se constituem de várias modalidades, desenvolvendo percursos, e podem ter um estado inicial de *espera* simples, no qual o sujeito deseja estar em conjunção ou disjunção com o objeto-valor sem se esforçar para isso. Já na *espera* fiduciária, o sujeito de estado pensa poder contar com o sujeito do fazer, atribuindo-lhe o /dever-fazer/.

A insatisfação e decepção podem conduzir ao *sentimento de falta*. Assim a modalidade /querer-ser/ entra em conflito com o /saber-não-ser/ e com o /crer-não-ser/.

A partir do estado inicial de *espera*, as configurações passionais podem ser, segundo Barros (1988, p.65), a insatisfação e/ou a decepção, a satisfação e/ou a confiança. As primeiras podem ser chamadas de “paixões de ausência” (BARROS, 1988, p.66 *apud* ZILBERBERG, 1981). Já na última, encontramos as paixões tensas de falta que levam à agressividade: “A falta de confiança faz-se acompanhar de malevolência, assim como a confiança é seguida de benevolência” (BARROS, 1988, p. 66 *apud* GREIMAS, 1981).

No programa de reparação de falta provocada pelo destinador, o sujeito do estado exerce um fazer prejudicial ao destinador que faltou à palavra dada, mesmo que se trate de compromisso imaginário. O sujeito coloca-se como destinatário que cumpriu sua parte no contrato e que espera do destinador a sanção positiva que lhe é devida, sob a forma de reconhecimento e de recompensa. Quando o destinador não o sanciona ou, além do mais, o julga negativamente, o sujeito se decepçiona, se torna inseguro e aflito e se revolta. (BARROS, 1988, p. 67).

As paixões de benquerença e malquerença interpretam para Greimas, "a hostilidade e a atração de paixões definidas pelo /querer-fazer/, bem ou mal a alguém" (BARROS, 1988, p. 66).

Bertrand (2003, p.373) se refere às boas e às más paixões, que são submetidas a regimes de sensibilização e moralização variáveis, as quais formam *taxionomias conotativas* e distinguem e identificam formas culturais ou variações históricas no interior de uma mesma cultura. Assim, por exemplo, a avareza é uma paixão cômica no séc. XVII, na obra de Molière, e, por outro lado, uma paixão cômica na obra de Balzac.

As paixões de benquerença são aquelas que se relacionam ao /querer-fazer/ ou o /poder-fazer/ bem ao outro, sendo então o sujeito competente para recompensar o outro. Já as paixões de malquerença definem-se pelo /querer-fazer/ e /poder-fazer/ mal ao outro. E entre essas paixões estão a cólera e o ódio, que são paixões tensas de falta, frutos da insatisfação e decepção que leva o sujeito à revolta, à agressividade:

– o sujeito que provocou o ‘sentimento de malevolência’ pode ser o actante *Destinador*. O querer-fazer do sujeito se integrará então ao *PN de revolta*, comportando a rejeição do Destinador e a busca de uma nova axiologia.

– o sujeito que inspirou a malevolência pode ser o actante *Anti-sujeito*: o querer-fazer servirá, então, de ponto de partida do *PN de vingança* (GREIMAS, *apud* BARROS, 1988, p. 66).

Em estudo sobre a paixão da cólera, Fontanille (2005, p. 61), observa que ela geralmente se manifesta, no texto literário, como consequência e sob o domínio de uma outra paixão. O autor traça uma seqüência canônica da paixão da cólera, baseando-se em estudos de Greimas e Lakoff.

Apesar de Greimas ter uma abordagem semiótica e Lakoff semântica, ambos, voltaram-se, sobretudo, para a definição e funcionamento lingüístico da cólera, ao passo que o estudo de Fontanille (2005, p. 62) se interessa pelo funcionamento textual e pelo desenvolvimento discursivo de tal paixão.

[...] para Greimas a seqüência canônica resulta da análise da definição lexical; para Lakoff, ela emerge dos usos e das expressões (a fraseologia) que exprimem e desenvolvem as formas da cólera. (FONTANILLE, 2005, p.62).

Segundo o autor (2005, p. 63), Greimas propõe a seguinte seqüência canônica da cólera: “Espera fiduciária → Frustração → Descontentamento → Agressividade”. As flechas, seguidas da esquerda para a direita, indicam o sentido do desenvolvimento sintático, porém a seqüência justifica-se por pressuposição:

[...] a reconstrução da seqüência supõe primeiro a manifestação de um comportamento observável (uma atitude agressiva), que, para ser interpretada, deve resultar de um descontentamento, esse último deve por si mesmo ser relacionado a uma razão, aqui a privação de alguma coisa que era esperada, essa espera, frustrada por si mesma, pressupõe enfim certo estado de confiança (espera fiduciária) que é necessária para dar conta do descontentamento (FONTANILLE, 2005, p.62).

Enquanto Greimas, superpõe em seu estudo a espera e a confiança, Fontanille, ao traçar o esquema canônico da cólera, considera que na primeira fase desse esquema, deve-se incluir a confiança, observando, todavia, que a maior parte da confiança que depositamos no outro, não leva necessariamente à cólera. Além disso, acrescenta à fase final de seu esquema canônico a explosão, afirmando, porém, que ela não se confunde com a agressividade. Ressalta ainda que muitos derivados da cólera podem se manifestar sem nenhuma explosão final.

Portanto, Fontanille (2005, p.63), esquematiza, desta forma, a seqüência da cólera: “Confiança → Espera → Frustração → Descontentamento → Agressividade → Explosão”.

O autor observa que a cólera, fundada numa cadeia de motivos, é gerada pela frustração do sujeito que esperava por alguma coisa, mas se decepciona com o outro em quem confiava. E a seqüência dessa paixão pode

resultar em um comportamento explosivo do sujeito, geralmente ocasionado por sua agressividade.

Quanto à estrutura actancial da cólera, o semiótico francês afirma que é composta de três papéis: “um sujeito, um objeto (objeto esperado e/ ou desejado) e um outro sujeito, que se revela como anti-sujeito” (FONTANILLE, 2005, p. 64).

As etapas da seqüência canônica da cólera são caracterizadas por Fontanille da seguinte forma:

Na confiança há a relação entre, ao menos, dois sujeitos em que um deles é dotado de crença no outro. Essa crença pode se estabelecer de forma afetiva, por meio de contrato narrativo, ou por meio de promessa. “A confiança poderá afetar uma representação de um estado ou de um acontecimento que é modalizado por um “dever-ser”.

A etapa da espera relaciona-se à expectativa de participação de um outro sujeito. Assim, quando se espera um acontecimento, não se pode ter certeza de sua realização, pois se depende da intervenção de um ou mais sujeitos para que esse acontecimento ocorra.

Na etapa da frustração, o sujeito experimenta a privação e seu corpo sensível se deixa invadir pela decepção.

A fase de descontentamento ocorre tanto na relação do sujeito consigo mesmo como na do sujeito em relação ao outro. No primeiro caso, o sujeito, decepcionado pela frustração, confronta o que ele esperava e o que ele obtém (o estado esperado e o estado realizado) e sente-se insatisfeito. No segundo caso, o descontentamento se dirige ao outro com o qual se contava para a realização do que se esperava.

A agressividade é dirigida ao outro que traiu a confiança, que não honrou a promessa. Conforme Fontanille (2005, p. 65), a agressividade “pode ser descrita, como um efeito da irrupção do anti-sujeito no campo de presença do sujeito”.

E finalmente na explosão o sujeito fica frente a frente consigo mesmo e resolve as tensões acumuladas de forma agressiva, “sem consideração pelos objetos perdidos, pelos sujeitos incriminados, ou pelos danos causados” (FONTANILLE, 2005, p. 65)

Fontanille (2005, p. 74), observa que o ódio é uma variante subsequente da cólera, que já não pertence mais ao registro dessa paixão e que:

[...] o ressentimento, o despeito, o ódio e a vingança chamam a atenção enfim, para a estrutura temporal e tensiva da cólera, qualquer que seja a duração das etapas que precedem, [...], em todos os casos ela nos faz sair do campo passional da cólera no sentido estrito (FONTANILLE, 2005, p.74).

É importante destacar que cada um desses momentos passionais pode desenvolver, muito particularmente, as fases intermediárias, conforme o autor. Desse modo, a espera poderá se desenvolver em paciência ou impaciência, dependendo de a confiança ser forte ou frágil. A frustração pode se desenvolver em angústia, dor ou desejo insatisfeito, dependendo do tipo de investimento no objeto, ou seja, se o investimento foi total ou parcial. O descontentamento se desenvolverá em ressentimento, amargura, ou cálculos paranóicos, a depender de o fracasso ter sido imputado total ou parcial, acidental ou intencionalmente ao outro sujeito. A agressividade tomará a forma de ódio ou vingança.

Convém lembrar ainda que cada um desses momentos passionais pode se desenvolver independentemente. Portanto, “cada fase da seqüência canônica torna-se, então, potencialmente um ponto de bifurcação do processo passional; em conseqüência, nenhuma das cinco primeiras etapas pode garantir que o processo chegará a uma cólera ‘completa’” (FONTANILLE, 2005, p.66).

Assim, o autor observa que, justamente por seu caráter canônico, a seqüência da cólera possibilita a previsão de variantes não canônicas. Assim, nem todas as frustrações terminam em uma explosão de cólera, algumas podem levar ao desespero, outras a meros e duráveis descontentamentos, outras são compensadas por contra-estratégias de vingança ou de represálias (FONTANILLE, 2005, p. 66).

Fontanille descreve o esquema do percurso da cólera e suas variantes como no quadro abaixo:

Rivalidade Exigência
 CONFIANÇA→ESPERA→FRUSTRAÇÃO→DESCONTENTAMENTO→AGRESSIVIDADE→EXPLOÇÃO
 Impaciência Angústia Ressentimento Ódio
 Agitação Desespero Desrespeito Vingança
 Inquietude Revolta
 (FONTANILLE, 2005, p. 74).

Quanto ao ódio, o autor afirma que pode ser consequência da agressividade. Assim, uma outra forma de responder em extensão à agressão sofrida ocorre quando a agressividade se instala na duração e colore o conjunto das relações com o outro, fixando-o definitivamente no papel de anti-sujeito. No momento em que essa coloração passional aparece, independentemente do dano sofrido e quando esse último não aparece mais senão como uma origem ocasional e quase esquecida, a agressividade se converte em ódio (FONTANILLE, 2005, p.72).

Já a paixão do amor, para Barros (1988, p.67), é paixão de benquerença, encontra-se somente o querer bem a alguém ou a alguma coisa. É uma paixão fiduciária em que o sujeito de estado se relaciona com o sujeito do fazer com base na confiança. O primeiro espera do segundo um /dever-fazer/. E se damos amor ao outro, seria “ponto de honra” a retribuição, ou seja, a reciprocidade. Seria lógico que as expectativas fossem correspondidas, mas nas relações intersubjetivas não existe muita lógica, portanto a espera da troca de amor, por exemplo, poderá ser frustrada.

O amor é uma paixão de benevolência que é determinada pela satisfação e/ou confiança. O amor “faz-se entre as paixões de confiança – crença, esperança – e da satisfação – alegria, felicidade” (BARROS, 1988, p. 66). E quando esta satisfação e/ou confiança é quebrada, o amor poderá se transformar em outra paixão.

Já o ódio e a cólera, opostos ao amor, são paixões que se relacionam ao querer causar ou desejar mal e ira ao outro, como vingança pela quebra da não correspondência da expectativa muitas vezes imaginária.

Nas análises que realizamos de “O Búfalo” e de “Os Laços de Família”, houve a predominância de sujeitos conflituais em estado de tumulto modal, como veremos a partir do quarto capítulo.

3 O PONTO DE VISTA DA CRÍTICA SOBRE A OBRA LISPECTORIANA

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia. (Clarice Lispector)

Meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos. (Clarice Lispector)

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector. (Benedito Nunes)

Clarice Lispector publica sua primeira obra, *Perto do coração selvagem*, em 1944 e desperta a atenção da crítica pela densidade psicológica do texto sobre o qual Álvaro Lins ressalta: “o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virgínia Woolf” (*apud* NUNES, 1995, p.11).

Segundo Alfredo Bosi (1976, p.435), o fluxo psíquico foi trabalhado, em termos de pesquisa no universo da linguagem moderna, na prosa de Clarice Lispector que o crítico, nesse aspecto, considera inovadora. Para Bosi:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. [...] Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora. (BOSI, 1976, p.476).

Esse salto do psicológico para o metafísico é o que encontramos na sondagem do universo interior dos atores dos contos constituintes do nosso *corpus*.

Benedito Nunes (1995, p.11), ao comentar *Perto do Coração Selvagem* observa que essa obra é inovadora no contexto da ficção brasileira moderna em que ela surge, não só pela densidade psicológica e pela maneira descontínua de narrar, mas também por sua força poética.

Nunes (1995, p.13) refere-se às características que ligam o primeiro romance de Lispector às obras de Virgínia Woolf e de James Joyce, dando destaque ao monólogo interior, à digressão, à fragmentação dos episódios. Tais características, segundo o autor:

Sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade da ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências. A correlação dos estados subjetivos substituindo a correlação dos estados de fato, a quebra da ordem causal exterior, as oscilações do tempo como *durée*, que caracterizam a ficção moderna, e que se originam desse centro, integram-se à estrutura de *Perto do coração selvagem* (NUNES, 1995, p.13).

Nunes (1995, p.13-14) afirma também, sobre o livro de estréia de nossa autora, que ele abriu um novo caminho para a literatura, “na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade”. Esse centro mimético, de acordo com o autor, é responsável pela “ficção introspectiva dos romances e contos de Lispector” .

Comentando a opção de Clarice pela consciência individual como centro de apreensão do real, Rosembaum (2002, p. 24) observa que isso se reflete na sua escrita que é “fragmentária e ambivalente, já que o sujeito da consciência será questionado em sua capacidade de abarcar a totalidade da experiência”. Ainda de acordo com Rosenbaum (2002, p. 24):

A crise da subjetividade, denunciada pela arte moderna no começo do século 20, dominará a cena literária clariciana, e essa nova condição do homem no mundo acarretará profundas transformações formais. O resultado será uma atmosfera insólita e volátil, marcada pelo fluxo mental e pelas associações livres das personagens, misturadas de forma ambígua às falas do narrador, traços conhecidos da ficção moderna.

A introspecção dos atores femininos nos contos que constituem o nosso *corpus* é também objeto de nossa análise, por meio da descrição dos tipos de focalização por que opta o sujeito da enunciação e por meio dos pontos de vista que ele assume nos textos.

Sobre os contos lispectorianos, publicados entre 1952 e 1971, Nunes (1995, p.101) observa que exploram “toda uma temática da existência”, projetadas por meio das “situações das personagens”.

Essa temática existencial, na obra de Clarice, tem muitos de seus registros específicos ligados a certos tópicos da filosofia da existência e ao existencialismo sartriano, segundo Nunes (1995, p. 100). Todavia há divergências na obra lispectoriana, tanto no que diz respeito à idéia de existência como realidade fáctica, quanto ao existencialismo sartriano, vinculado ao pensamento de *L'Être et le Néant*. Para Nunes tal divergência está na perspectiva mística que prevalece na obra de nossa autora e que redimensiona os nexos temáticos formadores de sua concepção de mundo.

Conforme Nunes (1995, p. 112), há no universo lispectoriano, “uma constante reversão do espaço como ambiência cotidiana ao espaço geral da existência em sua realidade fáctica”. Com essa reversão, “que atinge principalmente o meio doméstico e familiar, a vida cotidiana se decompõe, e desaparecem o comum e o banal. É o que vamos constatar na análise de “O búfalo” em que o “mundo de Clarice Lispector” também se revela “sexuado, ritmado por pulsações: mundo nauseante, de odores fortes, crus, podres e sensuais”. Assim, apesar de a figura da náusea não se manifestar explicitamente em “O Búfalo”, ela parece compor a experiência da mulher de casaco marrom na sua relação com o animal no conto.

Descrevendo a náusea, “experiência privilegiada do pensamento sartriano, descrita no romance *La nausée*” (Nunes, 1995, p. 117), Nunes afirma:

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a náusea (mais primitiva que a *angústia* e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. Este estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que é, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da vida em geral. (NUNES, 1995, p. 117) (grifos do autor).

Essa experiência, segundo Nunes (1995, p.117-118), comporta um único sentimento da existência, cujo sentido é o absurdo e envolve aspectos que se entrelaçam:

O emocional do mal-estar e do fascínio, o empolgamento da consciência, paralisada em sua negatividade, diante da coisa nua, fora da teia de significações ligando sujeito e objeto, e, finalmente, a revelação ou iluminação do hiato que separa o ser da consciência da consciência do ser. Emocionalmente, a náusea é ‘um êxtase horrível’, um deleite atroz’ (Nunes, 1995, p. 118)

Essa descrição da náusea revela a contraditoriedade de sensações que envolvem o ator “mulher de casaco marrom” ao encontrar-se no olhar do búfalo, como observamos em nossa análise.

Para Nunes (1995, p. 118), as reações nauseantes são “sinal do fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto e aparecem repetidamente nos romances e contos de Clarice Lispector” .

O filósofo (1995, p. 121-122) afirma também que a revelação da náusea na obra de Sartre conduz a uma “adesão total ao mundo humano”, enquanto na obra de Clarice, essa experiência subtrai o sentido do mundo. Com o objetivo de estabelecer, “por meio do êxtase místico (...) uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não humana”. Desse modo, a náusea “é o modo extremo do descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nas personagens de Clarice Lispector”.

Essa fascinação se revela no conto “O búfalo” no contato que se dá entre o ator “mulher” e o animal, na situação final do texto. A esse respeito Nunes (1995, p. 128-129) destaca a posição excepcional que os animais, pela sua presença ativa, usufruem no mundo de Clarice Lispector em que se manifestam como “seres reais e não como entidades alegóricas, como em Kafka”. Para Nunes (1995, p. 130), o que há de comum entre os dois autores, tendo em vista a função da animalidade, é que em ambos ela é “meio de contraste com a existência humana”.

Os animais gozam, na obra de Lispector, “de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária que nada [...] seria capaz de anular”, pois “o reino que eles formam está firmemente assentado na própria Natureza” (NUNES, 1995, p. 132). Isso se deve “porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana”.

O poder obscuro que esses animais carregam, nem sempre é desagregador e, na obra lispectoriana, é o “testemunho permanente da plenitude ontológica: identidade sem fissuras, substancial, imune à inquietude da ‘consciência infeliz’ que nos foi tirada” (Nunes, 1995, p. 132).

Os animais têm o poder de interferir como “mediadores de uma ruptura com o mundo”, pois são “testemunhas e emissários da Natureza enquanto existência independente”, mas “descerram para a ‘consciência infeliz’ a imagem de seu paraíso

perdido, de sua atualidade inalcançável”. O crítico (1995, p. 133) constata, enfim, que a ‘função paradisíaca’ que Clarice atribui ao animal também reflete um ‘fundo desgosto do humano’.

Por outro lado, Nunes (1995, p. 14) chama a atenção para as variações de ponto de vista do sujeito narrador e do “próprio discurso narrativo” que também caracterizam a obra de Lispector.

Tal característica se mantém nos contos de *Laços de família*, que são objeto de nossa análise, por isso consideramos importantes destacá-las nesse capítulo sobre a crítica que se debruçou sobre a obra da autora.

Analisando *O lustre*, Nunes (1995, p. 31) observa que o narrador do texto, mesmo quando não se retrai, mantendo-se pelo uso contínuo da terceira pessoa, numa relativa distância, está comprometido com o ponto de vista da personagem que lhe dá o centro privilegiado e discriminatório do discurso. É o que podemos perceber no conto “Os laços de família”, em que o narrador em terceira pessoa, optando pela focalização interna, assume ora o ponto de vista de Catarina ora o ponto de vista do marido, dando ao texto um caráter polifônico.

Quanto aos contos de Lispector, Nunes (1995, p.83) constata que a autora respeita as características fundamentais do gênero e concentra as possibilidades da narrativa num só episódio. Esse episódio, que lhe serve de núcleo, corresponde a determinado momento da experiência interior.

A nossa autora tem três coletâneas de contos: *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*. De acordo com Nunes (1995, p. 83-84), os contos clariceanos seguem “o mesmo eixo mimético dos romances assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade”. O crítico destaca ainda que “também no domínio do conto certas diferenciações específicas quanto à história propriamente dita e ao esquema do discurso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem”.

O autor (1995, p.84) considera que o episódio único que serve de núcleo à narrativa, na maioria dos contos clariceanos, relaciona-se a um momento de “tensão conflitiva”:

[...] a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Noutros, porém, a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja

como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa. (NUNES, 1995, p.84).

É o que constatamos nos contos que analisamos em que a tensão conflitiva se revela respectivamente em “O búfalo”, como “acesso de ódio” (NUNES, 1995, p. 87), e em “Os laços de família”, em que se nota a incompatibilidade entre mãe e filha, marido e mulher, e onde a tensão conflitiva se manifesta condicionada, portanto, por uma situação de confronto (...) de pessoa a pessoa (NUNES, 1995, p. 87).

Laços de família, obra clariceana em que se encontram os contos constituintes de nosso *corpus* traz, conforme Rosembaum (2002, p.65), o universo feminino reconstruído em pelo menos 10 de seus 13 textos que tratam “das difíceis relações entre mulheres oprimidas em seus restritos cotidianos e das fendas abertas por devaneios, fantasias, acasos e epifanias, que tensionam a rigidez da ordem doméstica”.

Descrevendo os perfis femininos dos contos clariceanos, Rosembaum (2002, p. 55) destaca:

Donas-de-casa pequeno-burguesas que estão às voltas com os papéis de mãe e esposa e que, instigadas por incidentes banais, repentinamente deparam com uma sofrida alienação de si mesmas. Contudo, o modo como são investigadas essas personagens, tanto nos contos quanto nos romances, revela o mesmo apego à minúcia, o mesmo jogo nada inocente entre narrador, personagem e leitor, as mesmas artimanhas irônicas de quem afirma algo querendo sempre insinuar seu contrário. (ROSENBAUM, 2002, p.55).

É importante destacar, de acordo com a crítica (2002, p. 65) que nesse livro, “as marcas ideológicas e repressivas da cultura vão sendo desveladas em meio à ambigüidade das personagens, divididas entre deveres e anseios”. Constatamos que essa cisão se manifesta no íntimo do ator feminino do conto “Os laços de família”.

Rosembaum (2002, p. 66), comentando *Laços de família*, cita Lucia Helena, no livro *A literatura segundo Lispector*. Assim, observa que segundo a autora, nesse livro lispectoriano há a denúncia das “representações de poder inconscientemente internalizadas e tornadas institucionais”. Rosembaum

complementa que essa denúncia se dá por meio de frágeis tentativas de libertação, de sujeitos dilacerados por dramas de consciência.

Nos contos que analisamos notam-se essas frágeis tentativas de libertação das mulheres. Em “O Búfalo”, o ator feminino, que quer aprender a odiar, revela o peso de sua frustração e revolta por não ser amada, quando só aprendeu a amar, ser dócil, enfim, por se enquadrar nos moldes do perfil estereotipado do feminino dependente do amor do homem. Por outro lado, em “Os laços de família”, o ator feminino quer desvencilhar-se do perfil de mulher que observava em sua mãe, insegura, impotente até mesmo para construir um elo afetivo com a filha. Desse modo, tenta construir a relação com seu filho em outros moldes que não o ditado pelas representações de poder inconscientemente internalizadas.

Para Rosembaum (2002, p. 35), Clarice Lispector, como Virgínia Woolf e Katherine Mansfield, “desmontou os alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino”. Citando Simone de Beauvoir, Rosembaum afirma que, nos textos nos quais predomina o ponto de vista masculino, a mulher é o ‘outro imanente’ do homem, “o outro buscado pelo herói empreendedor (que é sempre o homem); fica reservado a ela o lugar de objeto silencioso, bem como papéis subalternos, dóceis, românticos e passivos”.

Se pensarmos na busca do ódio do ator feminino em “O búfalo”, e na forma como a mulher age independentemente do marido em “Os laços de família”, observamos que a enunciação nesses contos parece querer reverter tal condição, por meio dos fazeres e da revelação dos estados de alma dos atores femininos cujo ponto de vista prevalece nesses textos. Dessa forma, como a crítica conclui na análise que faz de *Perto do coração selvagem*, podemos observar que, também nos contos constituintes de nosso *corpus* “o que prevalece é a desmontagem de estereótipos e máscaras de ambos os sexos”. Desse modo, Clarice desmascara a ‘naturalidade’ dos papéis sexuais e sociais, que na verdade são construídos histórica e culturalmente (ROSEMBAUM, 2002, p. 36).

Muitos críticos, ao comentarem a obra de Clarice Lispector, fazem alusão ao conceito de epifania, presença constante em seus textos. De acordo com Rosenbaum (2002, p. 68-69), o momento epifânico é uma experiência crucial na obra clariceana. Fazendo referência ao conceito, Rosembaum observa que ele pertence a dois planos diferentes: o religioso e o literário.

A epifania (do grego ephiphaneia, “aparição”, “manifestação”) pode referir-se a dois fenômenos diferentes. No plano mítico-religioso, diz respeito ao aparecimento de uma divindade ou de uma manifestação espiritual; a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. No plano literário, refere-se à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. O êxtase decorrente de tal percepção atordoante geralmente é fugaz, mas desvela um saber inusitado, uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta com o elemento prosaico e banal que a motivou.

(ROSEMBAUM, 2002, p.68-69).

Para Rosenbaum, (2002, p. 69) é “do próprio habitat familiar que irrompe a revelação epifânica, expulsando as personagens de uma familiaridade asseguradora”. Tal vivência “pode ser seguida dos sentimentos mais paradoxais: náusea, fascínio, angústia, exaltação, etc.”

A crítica (2002, p. 69) observa que a experiência epifânica se manifesta no conto “Os laços de família” no momento da freada de um táxi e gera um encontro corporal entre mãe e filha. Esse momento, que se aproxima do momento de tensão conflitiva a que se refere Nunes (1995), possibilitará ao ator feminino, redimensionar sua relação tanto com a mãe, quanto com seu filho. Já em “O búfalo” Rosembaum (2002, p. 69) relaciona o momento de epifania ao instante em que há uma troca de olhares entre o ator feminino e o búfalo. De acordo com a crítica, esses momentos são desencadeadores, pois deles surge “uma inusitada revelação”, que pode gerar “assombros, loucura, sabedoria, transformação”. É o que descrevemos nos dois contos, por meio dos pressupostos teóricos da semiótica francesa.

Quanto aos estados de alma das personagens de Lispector, Nunes (1995, p.102) afirma que elas estão carregadas de sentimentos destrutivos como a cólera, a ira, a raiva o ódio. Sentimentos que acabam por explodir subitamente, o que faz das personagens pacientes de uma experiência interior, sem controle:

Vê-se, pois, que esses sentimentos fortes e violentos, que polarizam a vida afetiva em constante metamorfose, estão sujeitos a bruscas transformações. A cólera é o reverso do amor. Tormentoso, tirânico e maligno, o amor traz sempre uma “vontade de ódio”, e o ódio, uma vontade de amor. (NUNES, 1995, p.103).

Assim, as personagens de Clarice Lispector, “sujeitas à roda de estados mutáveis que as encadeiam num fluxo e num refluxo imprevisíveis” (Nunes, 1995, p. 104) não são agentes, mas pacientes de uma “experiência interior que não

podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que também lhes é comum” (NUNES, 1995, p. 104).

Nunes (1995, p.104), afirma que o “interesse apaixonado pela existência”, comum às personagens de Clarice, perdura através de “todas as situações particulares, de todos os estados mutáveis, de todos os acontecimentos externos”.

Passamos, pois, nos próximos capítulos à análise dos dois contos clariceanos, objetivando também, por meio de tais análises, dialogar com a crítica que nos auxiliou a refletir sobre a natureza da obra de nossa autora.

4 O AMOR E O ÓDIO EM “O BÚFALO”

Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado “O Búfalo”, tão, tão forte, [...] (Clarice Lispector)

Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos – nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta também é a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (Clarice Lispector)

4.1 A HISTÓRIA

Em “O Búfalo” a protagonista é uma mulher que, depois de uma frustração amorosa, por não ser correspondida, quer odiar o objeto de seu amor. Vai até um zoológico na esperança de apreender no universo animal a forma de odiar, mas parece fadada ao fracasso, porque não consegue encontrar o ódio que tanto buscava. Era primavera e ela só encontrava a docilidade no universo animal. Até que depois de andar na montanha russa, de volta ao solo, encontra um imponente búfalo. Ela olha para ele com “pureza e veneração” (LISPECTOR, 1998, p. 134). Mas é ignorada, como foi pelo seu amado. Então, faz de tudo para chamar a atenção do búfalo que insistia em ignorá-la. Sente-se novamente como uma fêmea desprezada. Mas instintivamente, o animal percebe a presença da mulher, aproxima-se e a encara. Então, em seu interior há uma explosão de amor e ódio. Diz ao búfalo que o odiava, mas, na verdade, implorando-lhe amor. Nesse momento, a mulher parece associar projetivamente a figura do búfalo à do homem amado. O conto termina quando a mulher, olhando fixamente os olhos do animal, espantada com tanto ódio projetado em seus olhos, em seus últimos instantes de consciência, cai, tendo como visão o “céu inteiro e um búfalo”.

4.2 A CONSTRUÇÃO DO ATOR MULHER: UM SUJEITO APAIXONADO

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir (Clarice Lispector)

Ao morrer simbolicamente pelo punhal cravado pela fêmea, o búfalo teria refletido que os olhos da mulher de casaco marrom eram olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (Silviano Santiago)

Em “O Búfalo” o ator protagonista é uma mulher que, depois de uma frustração amorosa, por não se sentir correspondida pelo homem que amava, quer aprender a odiar. Vai até um zoológico na esperança de aquisição desse saber em meio ao universo animal:

Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa da glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranqüilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio, mas era primavera e os dois leões se tinham amado. Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar. Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova (LISPECTOR, 1998, p. 126).

É interessante notar que o texto se inicia por meio de uma debreagem temporal enunciva com uma referência ao tempo da natureza “Mas era primavera”. A essa debreagem temporal enunciva, sucede-se uma debreagem actorial também enunciva, por meio da qual o narrador projeta um casal de leões em um ato de conjugação amorosa, afinal era primavera e os “dois animais louros” se tinham amado. Só depois dessa descrição é que há a projeção da mulher, o ator protagonista do texto, cujo ponto de vista o narrador acompanha, a desviar seus olhos da jaula dos animais. Assim, apesar de o narrador projetar os atores num espaço do lá, um zoológico, e num tempo de então, ao acompanhar o ponto de vista

feminino, cria um efeito de subjetividade e revela-nos o estado de contrariedade da mulher perante o que encontrou ali

É nesse contexto que se pode entender a contrariedade, manifesta pela conjunção “mas”, que abre o relato, afinal tal mulher fora até o Jardim Zoológico buscar uma “carnificina” e ao se deparar com a harmonia entre os animais, num tempo de renascimento, como é a primavera, ela se revolta. Desse modo, ao enunciado de abertura do texto “Mas era primavera”, redundante no excerto citado, pode ser associado o enunciado “mas isso é amor, é amor de novo”, que, na seqüência, transmite o efeito de sentido de intensificação do estado de contrariedade da mulher perante a harmonia do tempo da natureza e do universo animal.

É importante observar ainda a figura sinestésica “cheiro quente” que pode ser considerada um conector de isotopias (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.72), pois apresenta mais de uma leitura. Para a mulher, o “cheiro quente” lembrou a “carnificina” que ela buscava no Jardim Zoológico. A figura da carnificina associa-se, portanto, de seu ponto de vista, à morte que é contrária à primavera e ao ato de conjunção amorosa dos leões, de que o cheiro quente pode ser um efeito, associando-se, pois, à vida. Logo, pode-se perceber que até mesmo os sentidos da mulher se voltavam para a busca da paixão de malquerença, o ódio, que ela tanto procurava.

Nota-se, dessa forma, no texto, que o tempo da natureza e o espaço exterior, a jaula, em que se situa o casal de leões, são caracterizados pela harmonia, ao passo que o universo interior do ator encontra-se em estado de desarmonia, conflito, revolta.

Ao não encontrar o ódio que procurava entre os leões, a mulher prossegue sua busca pelo zoológico e, ao olhar em torno de si, sente-se “rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas”. Os traços sêmicos “circularidade” e “fechamento”, presentes nessas figuras, indicam-nos que a mulher está presa a essa busca pela carnificina, obstinada a “encontrar-se com o próprio ódio”. Desse modo, o narrador sugere-nos, de forma indireta, o aprisionamento do ator àquele amor que trazia dentro de si e que queria destruir, em seu percurso em busca do ódio. Até que se depara com uma girafa:

Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa. A mulher do casaco marrom desviou os olhos, doente, doente. Sem conseguir – diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas – sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer (LISPECTOR, 1998, p.126)

Novamente ela se contraria, pois na girafa avista somente “inocência”. A “tola inocência”, que ela atribui à girafa, se associa à figura metáforica com que também caracteriza o animal: uma “virgem de tranças recém-cortadas”. Por sua vez, a leveza da girafa se contrapõe ao peso de sua busca. Enquanto na girafa, um pássaro sem asas, ela capta a ausência de culpa, ela, ao contrário, parece carregar a culpa pelo que quer encontrar dentro de si, o ponto doentio do ódio. Assim, a leveza e a ausência de culpa animal se contrapõem ao peso da má paixão que a mulher quer encontrar dentro de si, e, ao não encontrá-la, ela parece carregar a culpa por isso, o que se observa no excerto acima, pela repetição de “sem conseguir... sem conseguir” e “doente, doente”, revelando o estado de “impotência” por parte do ator que novamente se frustra em sua busca, ela que foi ao “Jardim Zoológico para adoecer”.

Esse estado de impotência e frustração se manifestam nos enunciados “sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio”. As repetições aí presentes revelam a intensidade do seu querer: aprender a odiar. E ela prossegue obstinadamente o seu percurso em busca dessa competência, buscando o animal que lhe possibilitaria a aquisição desse saber:

Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar. O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar (LISPECTOR, 1998, p.127).

Quando se depara com o hipopótamo, a mulher utiliza a figura metonímica da “carne muda” para se referir ao animal, substituindo o todo, o hipopótamo, pela parte, a “carne” que, convém destacar, é “muda”. Desse modo, nota-se que ela associa, em seu fluxo de consciência, a figura do hipopótamo ao

universo humano, atribuindo-lhe o estado de mudez que, de seu ponto de vista, é disfórico e ela não quer para si. Ela não quer ser só carne muda a esperar outra carne redonda e muda, como se observa no enunciado: “O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda”. A força imperativa do “Não”, que constitui o enunciado posterior do texto, revela que ela se revolta contra isso. Por outro lado, a alusão à conjunção carnal, instintiva, expectativa que ela projeta na figura do hipopótamo, possibilita-nos entender que a mulher, como sujeito cognitivo, dotado de saber, não quer ser apenas instinto: não quer se render apenas à esfera do instinto sexual, o que seria para ela, paradoxalmente, um doce martírio.

Assim, é importante salientar que as figuras “amor humilde” e “carne muda”, compõem, no texto, uma isotopia que manifesta o tema da predestinação à humildade e à ausência de voz de que foi privado o universo feminino. Desse modo, observa-se a ironia da enunciação em relação ao papel da mulher que se submeteu durante muito tempo a ser apenas “carne”, objeto cuja expectativa era apenas a de satisfazer o instinto do outro. Isso traz revolta à mulher que não quer se adequar mais a tal papel que a impede de se tornar um sujeito cognitivo.

Continuando seu percurso pelo zoológico, a mulher se depara com a jaula dos macacos:

Mas era primavera,e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor, e a outra macaca dando de mamar. Ela os mataria com quinze secas balas: os dentes de mulher se apertaram até o maxilar doer. A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos. Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar. De repente a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho – a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar, apressou os passos, ainda voltou a cabeça espantada para o macaco de braços abertos: ele continuava a olhar para a frente. “Oh não, não isso”, pensou. E enquanto fugia, disse: “Deus, me ensine somente a odiar (LISPECTOR, 1998, p.127).

Ela os encontra em “levitação”. No dicionário, o significado de levitar é “(lat *levare*) Erguer-se alguém ou alguma coisa no espaço sem apoio visível” (MICHAELIS, 2002, p. 468). Deve-se observar que a figura da “levitação” contém o

traço semântico da leveza, referência à leveza com que os macacos pulavam, de forma suave, e, novamente, o olhar da mulher capta a felicidade na família dos macacos, em oposição a seu estado de tensão e raiva, como revelam a figura “apertando o punho no bolso”, “os dentes da mulher se apertaram até o maxilar doer”. Desse modo, ela manifesta o desejo de matar os macacos cuja “nudez” a incomodava. Metaforicamente a figura da nudez, redundante no texto, representa a transparência, associada a um lado de seu eu que ela não queria aceitar, associado ao olhar resignado de amor de uma macaca e à atitude maternal de outra que dava de mamar. Assim, manifesta-se no texto o tema do amor resignado e do amor maternal, típicos de um estereótipo de feminilidade do qual a mulher quer fugir, e quando ela os vê projetados na figura dos macacos, provocam-lhe o desejo de matar, pois se associam à feminilidade submissa que ela, nesse momento, parece querer destruir em si.

O desejo de matar que ela projeta hipoteticamente no futuro do pretérito por meio da redundância da figura ela “mataria”, reitera novamente a revolta que ela sentia por não conseguir encontrar o “ponto de ódio” dentro de si.

E ainda observando os macacos, ela se depara com o “macaco velho”, mas desvia o rosto. Isso porque os “olhos do macaco” traziam “a doçura da doença”, o que poderia provocar-lhe um sentimento que não fora ali procurar: o medo da morte. Teme, porém, o animal, e quando ele lhe abre os braços, oferecendo-lhe simbolicamente a morte, ela desvia os olhos e pensa: “Oh não, não isso” (...) “Deus, me ensine somente a odiar” (LISPECTOR, 1998, p. 127). Ela deseja adquirir tal competência, mas não pode e não sabe como fazer para conseguir alcançar esse objetivo. Finalmente, fica evidente o motivo do percurso obstinado do sujeito feminino em busca do ódio na seqüência do texto. Novamente aí, por meio da associação de idéias, em seu fluxo de consciência, observa-se a relação entre sua incompetência para a aquisição do “saber odiar” e a verbalização do ódio:

“Eu te odeio”, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la. “Eu te odeio”, disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia. Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma? (LISPECTOR, 1998, P. 127).

O uso do discurso direto cria impressão de verdade, expressando a sua revolta contra quem não a amava. Percebe-se, portanto, que o desejo de odiar

da protagonista surge pela insatisfação e decepção, paixões tensas de falta (Barros, 1988, p.65), causadas pela frustração amorosa, pois ela amava um homem sem ser correspondida. Ao querer odiar se sobrepõe o não saber-odiar, e, assim, a mulher configura-se como um sujeito em estado de “tumulto modal” BERTRAND, 2003, p.370).

No excerto acima, encontramos o sujeito feminino em estado de angústia por sua incompetência, o que se concretiza também no auto-questionamento: “Como cavar na terra até encontrar a água negra?” Dessa forma, a figura da “água negra” metaforiza o ódio que ela não consegue assumir como paixão.

Em cada animal enjaulado, a mulher buscava o ódio: “Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar” (LISPECTOR, 1998, p.127). Mas somente encontrava paixões de benquerença:

Mas o elefante suportava o próprio peso. Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada.
(LISPECTOR, 1998, p. 128).

Reiniciando sua caminhada, ela encontra um elefante, e com ele espera adquirir a competência para entrar em contato com seu ódio. Porém, o animal é pacífico, dócil, não usa a força de forma agressiva. As figuras relacionadas ao elefante, destacadas do trecho acima, tais como: “o elefante suportava o próprio peso”, “não esmagava”, “elefante de crianças”, “cujos olhos revelavam uma bondade de velho” nos remetem novamente ao tema da docilidade, da bondade, que ela apreende no universo animal, como que nele projetando a visão de mulher estereotipada que ela quer negar em si.

Ao se deparar com o camelo, notou em seus olhos a “paciência”, figura presente no parágrafo abaixo de forma redundante:

A mulher então experimentou o camelo. O camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida. Ela se sentiu fraca e cansada, há dois dias mal comia. Os grandes cílios empoeirados do camelo sobre olhos que se tinham dedicado à paciência de um artesanato interno. A paciência, a paciência, a paciência, só isso ela

encontrava na primavera ao vento. Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada. Somente o cheiro de poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas. Aproximou-se das barras do cercado, aspirou o pó daquele tapete velho onde sangue cinzento circulava, procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar. No estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar. Mas não o camelo de estopa. “Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 1998, p.128).

O estado de paciência do camelo, fruto de um “artesanato interno”, ela percebe ser uma constante no universo exterior “na primavera ao vento”, o que a leva a associá-lo a seu próprio estado de paciência, outro estereótipo ligado ao universo feminino contra o qual ela quer se rebelar, levando-a a tal estado de raiva que sente vontade de chorar, mas consegue conter seu choro, pois a resignação, a passividade a impedem. Esses estados, incritos “na carne herdada”, na verdade, são aprendidos, sugere de forma irônica a enunciação.

Na ansiedade por aprender a odiar, a mulher observa que o camelo, apesar de viver imerso na poeira, que lhe faz lembrar o “ódio seco”, porta-se pacientemente naquele chão duro como uma “estopa”, um “tapete velho”, que pode ser pisado, humilhado, sem reação.

Não encontrando, também ali o que queria, ela vai andar na montanha-russa à procura da violência que poderia culminar na paixão tão cobiçada: “Então foi sozinha ter a sua violência” (LISPECTOR, p.128, 1998).

Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa igreja. Os olhos baixos viam o chão entre os trilhos. O chão onde simplesmente por amor – amor, amor, não o amor! – onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação. A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar. (LISPECTOR, 1998, p. 129).

A mulher senta-se no banco e se sente em uma “igreja”, local em que se concretiza o amor. Com os olhos baixos viu o chão, onde a beleza do verde natural, também se apresentava harmoniosa em contraposição a seu estado interior.

Observamos, no parágrafo acima, o estado de tensão e de conflito interno pelo qual passa a mulher. Frente à natureza que renasce em amor, percebe-se auto-manipulada para amar, o que se manifesta em “sempre tão mais fácil amar”. Mas a paixão do “amor” tem um valor negativo para ela, é um “suplício” aos olhos

da mulher, e ela não se deixa manipular, recusando a visão da beleza natural, pois o que ela realmente tenta encontrar é o ódio dentro de si. Assim, novamente a “violência”, que o ator busca no zoológico, relacionada ao desejo de aprender a odiar, é frustrada pela harmonia que ela capta no universo exterior.

E a violência, que ela associa ao passeio na montanha russa, se explica no excerto abaixo:

Mas de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre – grito das namoradas! – seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, “faziam dela o que queriam”, a grande ofensa – o grito das namoradas! – a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando, faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? Os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. Ela poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto. (LISPECTOR, 1998, p. 129).

Quando a máquina começa a se movimentar, ela é tomada de espanto e de surpresa ao ser projetada nas alturas. O banco a joga com “fúria vitoriosa” e ela, sem controle da situação, se torna “mecânica” quando então escuta gritos de namoradas que participavam daquela volta. E o grito das namoradas a ofende porque ali buscava violência e aquele passeio a faz lembrar-se da alegria, algo que não fora ali buscar. Ela dança nos ares. E com tanto espanto não aproveita o momento para dar seu “urro de lamento”.

As figuras que ocorrem nesta cena, tais como “vôo de vísceras”, “coração que se surpreende no ar”, “a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada”, “o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica”, “o corpo automaticamente alegre”, “a perplexidade de estar espasmodicamente brincando”, “minutos de um grito prolongado”, “dançando”, “sensação de morte às gargalhadas”, “mergulho no ar”, “o corpo sacudia-se como o de quem ri”, compõem uma isotopia que remete ao tema do ato sexual prazeroso que ela apreende como uma forma de violência.

Assim, todas as sensações de prazer, provocam no sujeito mulher, fúria, ressentimento, dor em “olhar ferido”, ofensa, perplexidade, sensação de insulto, pois tais sensações, em sua associação de idéias, relacionam-se ao prazer sexual. A ausência de controle sobre seu corpo lhe provoca sentimentos contraditórios, pois ela não queria admitir prazer, porque isso lhe faria esquecer o ódio que buscava.

Apesar de seu corpo ser tomado por um estado de satisfação “mecânica”, a sensação é a de estar “brincando” involuntariamente. Segundo o dicionário Michaelis (2002, p.312), “espasmo” significa “contração involuntária”, isso provoca o estado de alma de ressentimento na mulher. Assim, o grito das namoradas lembra-lhe o próprio prazer, em que a “sensação de morte às gargalhadas”, no contexto, metaforicamente, assume o sentido “do esquecimento de si mesma”, próprio da entrega amorosa.

Na seqüência do texto, na volta à terra, temos o enunciado: “E agora este silêncio também súbito. Estavam de volta à terra, a maquinaria de novo inteiramente parada” (LISPECTOR, 1998, p.129). A embreagem presente em “agora este”, causa o efeito de sentido de proximidade e de presentificação temporal. Dessa forma, o narrador nos aproxima da cena enunciativa e da subjetividade feminina, por meio do discurso indireto livre e percebemos que ela se espanta com a revelação de um segredo que ela escondera de si própria: a lembrança do prazer erótico que o vôo na montanha russa lhe proporcionou:

Pálida, jogada fora de uma Igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida. Levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento. Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. Mas o céu lhe rodava no estômago vazio; a terra, que subia e descia a seus olhos, ficava por momentos distante, a terra que é sempre tão difícil. Por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender a mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolido o vácuo, o coração surpreendido. Só isso? Só isto. Da violência, só isto. (LISPECTOR, 1998, p.129-130).

As figuras espaciais do céu e da terra que se concretizam nesse fragmento, em sua lembrança do passeio na montanha russa, remetem, respectivamente, como metáforas, ao tema do prazer erótico, que pode levar aos céus, ao passo que a volta à terra associa-se ao tema da recuperação da consciência depois de se permitir voar, ou seja, deixar-se dominar pelos instintos, pela fruição do prazer. A mulher associa, portanto, essa lembrança prazerosa à “violência”, pois considera mais fácil amar, deixar-se subjugar, sendo mais difícil assumir a racionalidade, o estado de consciência, associada ao espaço terreno.

Após o passeio da montanha-russa, com a respiração curta e leve, apoiando-se em uma jaula, deparou-se com o quati que, perante sua percepção, parecia estar livre e ela presa. A ingenuidade do animal a perturbava: “Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati” (LISPECTOR, 1998, p. 130), como fez em todas as jaulas. Na verdade, o que a perturbava era ver espelhada no animal a sua própria ingenuidade, outro atributo estereotipado, associado ao universo feminino que ela não quer aceitar em si.

Na verdade, ao desviar os olhos do quati, queria esconder “sua missão mortal”, pois o que ela procurava era destruir o amor, transformando-o em ódio: “E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal” (LISPECTOR, 1998, p.130).

A oposição semântica entre a liberdade do animal e o aprisionamento do humano feminino fica clara no enunciado “A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e um quati livre a examinava” (LISPECTOR, 1998, p.130). A sensação de estar presa ao amor que não queria sentir é metaforicamente exposta aí, pois era assim que se sentia. Não conseguia libertar-se da paixão amorosa eufórica, que lhe trazia sofrimento e dor, queria era sentir ódio:

Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa, a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, a promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo. Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? Onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? (LISPECTOR, 1998, p. 131).

O narrador, no trecho acima, por meio do questionamento da mulher, revela-nos a sua angústia perante a busca do contato com a má paixão que não consegue observar exteriorizada nos animais: “Onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter seu próprio ódio?” (LISPECTOR, 1998, p. 131). Esse animal não apenas se refere aos animais do zoológico, mas também parece ter relação com o lado animal que faz parte do humano:

O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói...oh não mais esse mundo! Não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida – deu um gemido áspero e curto, o quati sobressaltou-se – enjaulada olhou em torno de si, e como não era pessoa em quem prestassem atenção, encolheu-se como uma velha assassina solitária, uma criança passou correndo em vê-la (LISPECTOR, 1998, p.131).

Como podemos constatar, no texto todo, os animais com os quais a mulher se deparou seriam uma espécie de *alter-ego* da imagem feminina com os quais ela sempre se identificou, aquela imagem estereotipada da mulher benevolente, compreensiva, sempre pronta a perdoar e, em seu fluxo de consciência, ela associa esse tipo de mulher à “besta” que deve estar sempre pronta a doar-se, sem expor seus sentimentos verdadeiros, camuflando sua raiva, enredada nessa condição servil de que a jaula é a metáfora.

Interessante notar, nesse aspecto, o uso redundante do dêitico “esse” no enunciado: “... oh não mais esse mundo! Não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se”. O discurso indireto-livre nos aproxima, em tais excertos, do pensamento feminino, e a repetição das negativas, associadas à reiteração do dêitico, revelam a revolta da mulher contra a imagem estereotipada do feminino em que ela se enquadrava e que, a partir de então, se torna inaceitável para ela.

Por outro lado, o uso da debreagem enuncia, logo a seguir, em que o narrador, utiliza o dêitico “aquela mulher”, cria o efeito de sentido de distanciamento de seu universo interior, como se, nesse momento o próprio narrador julgasse o destino de objeto servil a que ela estaria condenada, se, por acaso, perdoasse aquele que assim também a considerava.

Em seguida o texto traz um símile por meio do qual o narrador se refere à mulher como “velha assassina solitária”, alusão ao desejo feminino de querer matar o amor que encontrava dentro de si, por isso ela se impacienta ao se defrontar com todos os animais que viviam harmoniosamente no zoológico. Isso se comprova no excerto a seguir:

No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão, fez seu coração gemer sem pudor, ela começou a andar tão depressa que parecia ter encontrado um súbito destino.
(LISPECTOR, 1998, P. 131).

Nota-se que a mulher se rebela contra esse lado de seu “eu” que só sabia “resignar-se”, “suportar”, “pedir perdão”, “só sabia perdoar”, tinha só a “doçura da infelicidade”, figuras que nos remetem ao tema do amor servil, efeito de um aprendizado cultural milenar que atribui à mulher o papel de sujeito que se submete às vontades do outro, cujo perdão de forma contraditória e irônica, como o narrador nos relata, sempre fora feito de um ódio camuflado, reprimido, não assumido. Essa mulher que nunca passara de uma delicada, poderia nunca conseguir encontrar o ódio dentro de si, pois fora resignada sempre a perdoar. Continuando seu percurso pelo jardim zoológico, finalmente ela se depara com um búfalo:

E no silêncio do cercado, os passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos. De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou- a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos. Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido.
A mulher aprumou um pouco a cabeça, recuou-a ligeiramente em desconfiança. Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou.
E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la (LISPECTOR, 1998, p.133).

Observamos no trecho acima que parece à mulher que o “búfalo negro” a olha; anteriormente era diferente, ela é que via nos animais a projeção do que era e não aceitava essa condição, agora ela vê a raiva projetada nesse animal:

O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranqüila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhar-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. A morte zumbia nos seus ouvidos. Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela voltou à tona. Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera. E de onde olhou de novo o búfalo.
(LISPECTOR, 1998, p.133-134)

Notamos, então, que ao ver um búfalo, dotado de um “corpo enegrecido de tranqüila raiva”, a mulher manifesta o estado de fragilidade, de debilidade em seu interior, metaforizado pela figura da coisa branca e intensa que se espalhara dentro dela e que ela associa à fragilidade e brancura do “papel”.

Podemos considerar que essa é a forma metafórica de o narrador aludir à náusea. Assim, tais figuras, sugerem à mulher a intensidade de seu estado de fragilidade. Por isso, a alusão à morte, animalizada, que se manifesta em “a morte zumbia nos seus ouvidos”.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.141), o branco é a cor que representa o absoluto, “ora a ausência, ora a soma das cores”. Desse modo, coloca-se ora no início, ora no término da vida:

Mas o término da vida – o momento da morte- é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. [...] Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto.
(CHEVALIER E GHERBRANT, 1991, p.141-142).

Nesse sentido, a morte, zunindo nos seus ouvidos, associa-se ao estado de debilidade daquela mulher que ela sempre foi, que só sabia amar, que só sabia aceitar, que desconhecia as más paixões. É tal lado da mulher que, nesse momento, parece se aproximar da morte. O narrador, ao relatar que ela não sabia onde estivera, alude ao estado de alienação em que ela estivera submersa e de onde emerge, de pé, metaforizando, por conseguinte, a possibilidade de transformação de seu estado, operada pela presença do búfalo.

Assim, a mulher passa a viver um novo momento, pois nesse instante, como sujeito cognitivo percebe que pode adquirir a competência tão desejada, a capacidade de encontrar o ódio, há tanto tempo buscado, junto “àquele animal enegrecido de tranqüila raiva”:

O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. O búfalo de costas para ela, imóvel. O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo. Ah! disse provocando-o. Ah! disse ela. Seu rosto estava coberto de mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração. Ah! instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela, o búfalo inteiramente imóvel.

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do torso, mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah! disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. O búfalo de costas.

Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro.

O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como numa grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela.

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e a distância encarou-a. (LISPECTOR, 1998, p.133-134).

Assim, ao olhar o búfalo, quer chamar a atenção do animal que se pôs “de costas para ela”. Tentou com um “Ah!”, captar-lhe a atenção de volta, porém isso não resultou em nada. Então, resolve jogar uma pedra para dentro do cercado. Todo esse esforço revela que a mulher não quer ser ignorada mais uma vez, como já fora pelo homem cujo único crime teria sido o de não poder amá-la. Nesse momento, quando se sente ignorada pelo búfalo, a mulher consegue pressentir o ódio, pois volta-lhe a sensação da “fêmea desprezada”.

É importante destacar a figura “primeiro fio de sangue negro” que ela sentiu escorrendo dentro de si e pode ser entendida como metáfora para o ódio surgindo, enfim, em seu espaço interior, o que lhe provoca a sensação de dor. Conforme SZKLO (1989, p.109), o búfalo possibilita à mulher o processo de sua própria redescoberta que se dá pela dor.

A paixão do ódio, também metaforizada pelo “óleo amargo”, pela “coisa incompreensível e quente” se revela gradativamente à mulher, que, aos poucos, passa a reconhecê-la, por isso o narrador, ao traduzi-la, utiliza as figuras

sinestésicas e os termos generalizantes, pois se trata do aflorar de uma paixão, marcada pela amargura, há tanto tempo esperada.

Quando toma consciência de que adquiriria a competência para sentir ódio, seu estado é de “alegria” por ter finalmente conseguido alcançar o que viera buscar naquele zoológico. Nesse momento, a mulher consegue fazer com que o búfalo reaja a sua provocação e a encare novamente.

É importante lembrar que simbolicamente o negro, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.633), pode se referir a um estado primitivo do homem:

O *negro* se refere, nessas representações imaginativas de uma época, a um estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a impulsividade assassina, mas também a bondade; em suma, a coexistência dos contrários, não equilibrados numa tensão constante, mas manifestados numa sucessão instantânea. Na via da individualização, Jung considera a *cor preta* como o lado sombrio da personalidade. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1991, p.633)

Portanto, a cor do búfalo “negro”, no contexto do conto, é alusão ao lado sombrio, obscuro do animal primitivo, que, para a mulher, passa a ser visto como aquele em que ela vislumbraria a paixão, até então desconhecida, o ódio. Por isso, seu rosto revela veneração ao olhar para o animal.

Convém notar ainda que o fato de ela não saber como se dirigir ao animal que a ignorava, de ela se sentir novamente a fêmea desprezada, revela a identificação que ela passa a estabelecer entre a figura do búfalo e o homem que a havia desprezado, o que se manifesta no excerto a seguir:

Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono,

sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 1998, p.134-135)

Assim, quando o búfalo se aproxima, a mulher e o animal se enfrentam. Ela não recua e ambos se olham nos olhos. Nesse enfrentamento uma palidez profunda é trocada entre eles. Palidez que prenuncia, como vimos a morte iminente.

Segundo Nunes (1995, p.86-87), o desfecho desta narrativa ocorre no clímax:

Momento culminante de uma crise que o amor não correspondido causara. Diante de um búfalo, no zoológico, para onde a conduz seu conflito interior, a personagem vê refletido nos olhos do animal o ódio que sente pelo homem que a despreza. (...) a tensão conflitiva, mediada pela fera, resolve-se na auto-destruição da personagem, rompendo definitivamente com a realidade.

A mulher se espanta ao ver projetado o ódio no olhar do búfalo. E o que ocorre é que a mulher se sente presa a um “mútuo assassinato”, figura metafórica que, a nosso ver, revela a autodestruição a que estão condenados os que amam e odeiam, ou seja, aqueles que se deixam dominar pelo amor “paixão”.

E a mulher não quer, nem pode fugir da atração que sente pelo búfalo, pois na identificação projetiva que faz do animal com a figura do homem, consegue apreender finalmente o ódio, imbricado ao amor, rendendo-se ambos, um ao olhar do outro, o que se manifesta em “presa ao mútuo assassinato”.

Conforme Nunes (1995, p. 87) esse “confronto pelo olhar”, típico da obra clariceana, neste conto, se dá pela troca de olhares entre a mulher e o animal, que “mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa” (NUNES, 1995, p.87, grifos do autor).

Observamos, portanto, na cena final do texto, que a mulher consegue, ao enfrentar o olhar do búfalo, extravasar finalmente o ódio reprimido, até então não assumido, desconhecido, que ela queria aprender a sentir em relação ao homem que não foi capaz de amá-la, mas ele surge surpreendentemente imbricado ao amor,

como se nota na declaração que ela faz ao búfalo, figura animalesca, primitiva que ela associa projetivamente ao macho, ao mesmo tempo amado e odiado.

Portanto, o fato de o búfalo a olhar, o fato de ela ver ódio no olhar do búfalo, e reconhecê-lo dentro de si significa que ela é capaz de perceber-se na sua contraditoriedade, perceber-se como um ser que, nesse momento, encontra-se em condição de igualdade com o animal, por isso sente-se fascinada, incompetente para fugir, “enfeitiçada”, por aquela dubiedade de paixões que acabara de descobrir dentro de si.

Assim, no desenlace do conto, o ator “mulher”, ao captar a paixão do ódio nos olhos do búfalo, parece projetar nele a figura do homem que ela tanto desejava odiar por não amá-la. E em um colapso, tem uma vertigem e cai. A figura de seu corpo que “baqueia macio”, a figura da queda, aproximada à figura do céu, parece aludir à rendição do ator à paixão amorosa. Encontrou o ódio nos olhos do búfalo, mas continuava presa ao amor. Desse modo, a figura do mútuo assassinato concretiza o tema da paixão amorosa a que a mulher se rendeu e que pressupõe simultaneamente a harmonização mítica entre amor e ódio. Isso pode ser comprovado pelas palavras de SZKLO (1989, p.108), ao afirmar que o búfalo é, ao mesmo tempo, o alter-ego da mulher e o outro, “o amante que não a ama, que ela deseja assim como o detesta”.

É importante lembrar que, na iconografia hindu, o búfalo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.137), serve de montaria e de emblema a YAMA, divindade da morte. Igualmente, no Tibete o espírito da morte tem cabeça de búfalo.

Desse modo a visão do céu associada ao búfalo metaforiza essa rendição da mulher à paixão, rendição associada metaforicamente ao mútuo assassinato já que a paixão amorosa pressupõe o amar e o odiar. Na medida em que a mulher pôde assumir o ódio, que reprimia dentro de si, pôde ao mesmo tempo, assumir o amor.

Neste conto, temos uma mulher com a obstinação de aprender a odiar aquele que não quis amá-la. Consegue vislumbrar o ódio no olhar do búfalo. “Incrédula” sente-se seduzida pelo animal e é levada neste momento ao êxtase, metáfora da harmonização que se processa em seu interior, entre o amor e o ódio.

O ódio, segundo Fontanille (2005, p. 74), é uma variante da cólera. Aplicando a seqüência canônica da cólera ao conto, nota-se que a fase de confiança fica pressuposta. A mulher acreditava que deveria ser amada. Logo, ela esperava

ter seu amor correspondido. A frustração ocorre, assim, pela expectativa não realizada. A mulher não é correspondida e se angustia com isso. Descontente com o fato de não ser amada, ressentida, quer sentir ódio. A mulher quer dotar-se da agressividade endereçada ao ser amado. Para isso, percorre um zoológico para encontrar nos animais tal paixão: “Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Quando encontra o búfalo, associa o animal ao homem amado e, no olhar do bicho, consegue ver projetado o ódio tão desejado, na verdade o ódio que ela buscou por todo o zoológico, enfim consegue assumi-lo como algo reprimido em seu interior, que finalmente aflora. Nesse momento ela entra em êxtase, ou em estado de epifania.

No primeiro momento do conto, a mulher não quer amar, para isso vai ao zoológico. Durante todo o passeio na busca do ódio, só encontra o amor entre os animais. Quando encontra o búfalo, projeção do ser amado, identifica, nos olhos do animal, finalmente, a paixão desconhecida, disfórica que tanto procurara.

Então, no olhar do búfalo, ela vê projetado o misto de amor e ódio que a fascina: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la” (LISPECTOR, 1998, p. 134). E aqui encontramos a presença da raiva que ela sente por amá-lo. Mas também fica em evidência que ela encontra o ódio dentro de si: “disse então com ódio”.

O amor é uma paixão de benevolência que é determinada pela satisfação e/ou confiança. Segundo Barros (1988, p. 127), a satisfação levaria à benquerença da afeição. Porém, isso não ocorre no texto, pois, a mulher sofre a decepção de não ter seu amor correspondido e busca sentir ódio do seu amado. Mas, no instante último do conto, a mulher se rende ao misto de amor e o ódio, o qual encontrou no olhar do búfalo: “Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (LISPECTOR, 1998, p. 135).

Apesar de existir uma disjunção entre a mulher e o amado, ela persiste em amá-lo e, ao final do conto, pode enfim, assumir que também o odiava.

De acordo com Santiago (2004, p. 217):

A motivação do seu passeio ao zoológico, sua busca visa ao conhecimento do amor e ódio fêmeos pelo macho predador na primavera. Para isso vai passar em revista todos os animais expostos nas jaulas. O zoológico já não é mais o que era: os animais por detrás das jaulas já estão todos d'homesticados (para traduzir o jogo de palavras de Jacques Lacan), isto é,

desprovidos paradoxalmente da qualidade de predadores. [...] Dentro dela “escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”, o da fêmea inocente e ferida, odiada, desprezada e amada desde sempre pelo macho predador. O animal fêmeo está tão pré-disposto ao ódio, tão pré-disposto ao amor quanto o macho. Doadora e doador, donatária e donatário extraem do ódio a ferocidade do amor [...]

E quanto ao estado de revolta, de sensação de aprisionamento, que o ator “mulher” nos transmite ao longo do texto, pode se relacionar não apenas ao estado de frustração com o homem cujo único crime era o de não amá-la, mas também nos remete ao tema da condição feminina estereotipada, associada a um tipo de mulher que só sabe ser dócil, que nasceu apenas para amar, para doar-se, enfim, da mulher moldada a somente sentir as boas paixões.

Nesse sentido, é interessante lembrar que o ator “mulher” não é dotado de nome próprio em nenhum momento do conto. Ela é “a mulher de casaco marrom”. Cria-se, assim, no texto, o efeito de sentido de generalização, e ela metaforiza a condição feminina da mulher de uma época que não era capaz de assumir as más paixões, perfil contra o qual ela se rebela.

5 OS LAÇOS AFETIVOS EM “OS LAÇOS DE FAMÍLIA”

*As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo.
(Clarice Lispector)*

No conto “Os Laços de Família” o enunciatador instaura dois atores femininos, uma mulher e sua mãe, que fazem um trajeto de táxi para uma estação de trem. O espaço é um “lá”, assim como o tempo é um “então”. Desse modo, o narrador, utilizando, de início, a debreagem enunciativa, cria a impressão de distanciamento e de objetividade, perante a cena da despedida entre mãe e filha:

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 (LISPECTOR, 1998, p. 94).

Catarina, a filha, leva sua mãe, Severina, que havia passado duas semanas em sua casa, até a estação. Nessa despedida, o narrador utiliza também a debreagem interna, reproduzindo diálogos entre as duas mulheres, por meio dos quais nos leva a perceber o estado de preocupação da primeira com o fato de poder ter se esquecido de alguma coisa. Nesse sentido, cria a impressão de verdade para o texto ao nos fazer perceber que o ator mãe é uma senhora idosa. Isso se faz notar pelo fato de perguntar três vezes à filha se não havia esquecido algo e de contar e recontar as malas.

É interessante notar, por outro lado, que o narrador descreve os olhos da filha como “ligeiramente estrábicos”, o que acentuava neles um “contínuo brilho de zombaria e frieza”. Além disso, ao descrever a atitude da filha, divertindo-se com a preocupação da mãe diante da possibilidade do esquecimento de algo, sugere o distanciamento com o qual a filha observa a mãe. Por outro lado, se relacionamos o estado de paciência da filha - que se divertia com esse estado de insegurança da mãe quanto ao esquecimento de algo - ao primeiro enunciado do texto - “A mulher e a mãe acomodaram-se finalmente no táxi que as levaria à Estação” - observamos

que aí o uso do advérbio “finalmente”, marca a aproximação do narrador do ponto de vista da filha. Assim, por meio da focalização interna, revela um determinado alívio de Catarina com a partida de Severina.

A mãe já era idosa, o que se pode concluir pelo percurso temático do esquecimento que se manifesta no texto, reiterado no excerto acima. Ela tinha estado duas semanas em visita, na casa da filha. Catarina é casada com Antonio, com o qual tem um filho. O marido e a sogra não se suportavam, mas na despedida, Severina se mostrou “exemplar”, e o genro passou a ser um “bom genro”. Do ponto de vista de Catarina, essa cena lhe pareceu “cômica”, pois um não suportava o outro. Assim, no momento, da despedida, “os laços de família” são colocados em xeque.

Ao nível do parecer, a mãe de Catarina “se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro” (LISPECTOR, 1998, p.94). Depois de pedir perdão a Antonio por “alguma palavra mal dita” e declarar que ganhara um filho, Severina deixou seu genro um tanto desconcertado. Este aproveitou sua “gripe para tossir”, pois estava sendo obrigado a ser filho de alguém que ele não considerava, filho de uma “mulherzinha grisalha”, como o narrador relata, descrevendo o ponto de vista de Catarina que relembra a cena.

No momento da despedida entre sogra e genro, o que notamos, portanto, é o tema da convencionalidade e da hipocrisia que impera nos laços de família:

Ainda estava sob a impressão da cena meio cômica entre sua mãe e seu marido, na hora da despedida. Durante as duas semanas de 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 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 Antonio 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 Antonio 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 (LISPECTOR, 1998, p. 94-95).

As figuras do trecho acima que constroem o tema da convencionalidade e da hipocrisia nas relações familiares são: “perturbado em ser o bom genro”, “um homem forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha”. Por sua vez, a fala da sogra, carregada de frases estereotipadas, como “Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um”, também reforça o tema das relações familiares marcadas pelas convenções sociais, por relações instrumentais, “reificadas”, como afirma Rosembaum (2002, p. 70).

Nota-se também no texto a isotopia da comicidade, por meio do olhar de Catarina, ao observar o diálogo entre genro e sogra. Tal isotopia é composta das figuras: “cena meio cômica”, “delicadeza cautelosa que a fazia rir”, “se eu rio, eles pensam que eu estou louca”, “a vontade de rir tornou-se mais forte”. Essa isotopia reitera, por sua vez, o estado de distanciamento da filha em relação à mãe, tema que ainda se reveste das figuras “durante as duas semanas de visita da velha”, “velha senhora”, “mulherzinha grisalha”, as quais, por sua vez, recobrem um outro tema, o do preconceito em relação ao velho, pois ao acompanhar o olhar da filha sobre a mãe, o narrador escolhe figuras que não a individualizam, mas somente reiteram o seu papel temático de velha.

Durante o percurso no táxi, a mãe faz comentários sobre o neto à filha:

- Continuo a dizer que o menino está magro, disse a mãe resistindo aos solavancos do carro. E apesar de Antonio 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, 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 (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Severina, em seu diálogo com a filha, fala do neto que considerava: “magro”. E reafirma isso com o mesmo “tom desafiador” que o dissera a seu genro. A criança, com a chegada da avó, se tornara mais distraída e se sentia perturbada com o excesso de carinho manifestado por ela.

Antonio pretendia ser um “genro moderno” e, querendo criar a impressão de intimidade com a sogra, propôs-se a chamá-la de Severina, antes do casamento, porém “logo à primeira visita” ao casal, (...) “a palavra Severina tornara-se difícil na boca do marido”, e, com a convivência, essa intimidade foi se revelando praticamente impossível. Assim, também tal reflexão de Catarina sobre a relação entre a mãe e o marido enfatiza a conclusão de que à mentira dos laços familiares pautados pela cordialidade - parece, mas não é - se sobrepõe a verdade – parece e é - da hipocrisia que os caracterizava.

Catarina, por sua vez, ao complementar que seu filho, além de magro, era nervoso, em seu diálogo com a mãe, associa, em seu fluxo de consciência, esse nervosismo aos gestos de carinho da avó que o incomodavam. O pai, diante disso, resolveu proteger o neto de Severina: “Antonio, que nunca se preocupara especialmente com a sensibilidade do filho, passara a dar indiretas à sogra, “a proteger uma criança” (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Interessante notar que o narrador, ao captar o ponto de vista de Catarina, observa que o comportamento do menino em relação aos familiares também era marcado pelo distanciamento. A ironia presente na figura “beliscões de amor da velha”, revela como Catarina tem consciência da intensidade do distanciamento que também se dava entre seu filho e a avó.

O tema do distanciamento entre os membros da família se reitera, assim, no texto, mas num momento de tensão conflitiva, como observa Nunes (1995, p. 87), o distanciamento é perturbado pelo contato físico inesperado que se dá entre mãe e filha, quando o táxi em que se encontravam dá uma freada súbita:

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. Por que 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” (LISPECTOR, 1998, p.96).

Nesse momento inesperado, em que a mãe é lançada contra a filha, a reação das duas é de surpresa. Como se fossem duas desconhecidas, reagem, de início, negativamente ao contato físico, como se observa no percurso figurativo metafórico que o narrador descreve, constituído das figuras: “desastre irremediável”, “desastre”, “catástrofe”. Em um primeiro momento, a figura “desastre”, do ponto de vista da mãe, parece remeter ao sentido denotativo das malas que despencaram, mas, do ponto de vista de Catarina, a figura do desastre revela o constrangimento da filha devido à falta de intimidade com a mãe.

Esse momento do contato físico entre mãe e filha é caracterizado como epifânico pela crítica que se voltou para o texto de Clarice. É importante destacar o modo como o narrador o descreve: “Catarina fora lançada contra Severina numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (LISPECTOR, 1998, p.96). O momento epifânico, aqui, é marcado pelo toque e olhar, os quais trazem, auto-conhecimento, conforme observa Sá (2004, p.28). Assim, pode-se notar que o saber adquirido nesse momento por Catarina, remete-a nostalgicamente a lembranças remotas que se perderam no passado infantil, e a possibilidade do resgate dessa intimidade relativa ao tempo da infância constrange filha e mãe, fazendo ainda Catarina lembrar que “nunca se haviam realmente abraçado ou beijado” (LISPECTOR, 1998, p.96). A associação de idéias que se dá no monólogo interior de Catarina revela a falta, a carência de Catarina em relação à afetividade maternal de que ela toma consciência nesse momento.

Após o incidente, o constrangimento das duas mulheres diante do inesperado é tão intenso que ambas não sabem o que falar uma à outra, e o desejo de Catarina com o qual o narrador nos põe em contato, captando o que se passa em seu universo interior, era de que aquele momento terminasse logo: “porque não chegavam logo à Estação?” (LISPECTOR, 1998, p.96). A mãe então faz a mesma pergunta:

- 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 (LISPECTOR, 1998, p.96).

A incapacidade que ambas tinham de olhar-se é atitude que manifesta a dificuldade de relacionamento entre mãe e filha, reiterando o tema do distanciamento, relacionado ao medo do envolvimento afetivo. Catarina tem nesse momento, a percepção de que a mãe envelhecera e seria “tarde demais” para refazerem os laços afetivos, seria tarde demais para criar intimidade. Pareciam desconcertadas uma em relação à outra, não pareciam mãe e filha, “não tinham o que falar”. E o sentido da velhice da mãe, passa a ser percebido pela filha de outro modo: a consciência de que o tempo havia passado e os laços afetivos e perderam vai substituindo o olhar distanciado com que ela observara a mãe na primeira cena.

Catarina, ao observar a mãe, tem a consciência de que só ela pode amá-la, entretanto esse dever-amar, que é da ordem da cultura, é um peso para ela e a faz sofrer, o que se revela por meio da figura “o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue”. Temos, pois, aí, o sujeito “Catarina” envolvida em um verdadeiro tumulto modal, que a faz se sentir angustiada. Ela sente que *deveria* amar a mãe, mas não *pode* amá-la. A consciência que adquire de que sua mãe lhe doía, revela o estado de sofrimento da filha perante a certeza que ela adquire em relação à sua falta de amor (não-amor) à mãe, o que se manifesta em “não se podia dizer que amava sua mãe” (LISPECTOR, 1998, p.97).

A intensidade do sofrimento de Catarina perante a percepção de sua incompetência para sentir o amor filial (*não poder-ser*) revela-se por meio do relato do narrador ao tecer a hipótese: “Como se mãe e filha fosse vida e repugnância” (LISPECTOR, 1998, p.96). A figura da mãe, o sujeito responsável por gerar a sua vida, parece, na verdade, repugnar o sujeito Catarina, e a contraditoriedade de sentimentos passa a causar-lhe dor, sofrimento.

No trecho citado abaixo, o narrador constata que Catarina, antes de a mãe partir, estava na iminência de perguntar-lhe se não se esquecera de nada.

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” (LISPECTOR, 1998, p.97).

Interessante observar que a alusão ao esquecimento, que é a pergunta constante da mãe, relativa a algum objeto de valor de ordem pragmática que poderia ter esquecido na casa da filha, aqui, adquire uma conotação relativa a algo da ordem do sensível. A filha chama pela mãe e a mãe pela filha, e o espanto com que se olham no momento da despedida se relaciona à consciência da ruptura dos laços afetivos que pareciam na iminência de reatar no momento do choque no carro. Nesse momento de percepção, repentinamente Catarina toma consciência da possibilidade de que poderia ter vivenciado uma relação afetiva com a mãe. Nostálgica “do que poderia” e deveria “ter sido”, e que não foi, torna-se, então, um sujeito cognitivo que sabe que já não poderia fazê-lo, pois era “tarde demais”, a vida as encarregou de se esquecerem do afeto. Nesse sentido, o esquecimento, aqui, constitui um conector de isotopia metafórico que, segundo Bertrand (2003, p. 421), instala a coexistência de dois planos de significação apreensíveis no texto, o que confirma seu caráter poético, pluriisotópico.

Como essa intimidade estava para sempre perdida, as conversas voltam a ser convencionais, em função fática: “- Não vá pegar corrente de ar! Gritou Catarina” (LISPECTOR, 1998, p.97) na hora da despedida:

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: sou tua filha.

- Não vá pegar corrente de ar! Gritou Catarina.

- Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porem 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 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 (LISPECTOR, 1998, p. 97- 98).

Convém observar que a cena que o narrador descreve, na qual uma mulher arrastava uma criança que chorava pela estação, não é gratuita nesse contexto de despedida, revelando o seu caráter conotativo, alusivo. Assim, o choro da criança, arrastada pela mãe, não pode deixar de ironicamente se associar ao estado de Catarina, ali, sozinha na estação, como uma criança adulta, que sofre pela consciência da perda do amor maternal, irremediavelmente ocorrida, num tempo remoto.

Entretanto, a ausência de intimidade entre as duas ao longo da vida, impede o restabelecimento da comunhão afetiva, que em seu monólogo interior já havia se manifestado por meio da sua percepção de que “nunca se haviam realmente abraçado ou beijado” no momento do contato físico no carro.

É essa ausência de intimidade que não permitiu a Catarina ir além da comunicação em função fática com a mãe. Assim, o diálogo entre elas se limita ao convencional. Isso ocorre quando Catarina aconselha que a mãe não pegue corrente de ar, quando manda lembranças à tia.

Com a partida da mãe, Catarina volta para casa, aparentemente liberta do estado de insegurança que a presença materna lhe trazia:

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 vesgos 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. (LISPECTOR, 1998, p. 98-99).

A figura presente em “recuperara o modo firme de caminhar” remete à transformação de estado de Catarina que passa da instabilidade, da insegurança, para a segurança. Olha fixamente para as pessoas da estação com “prazer úmido de lágrimas pela mãe”, conforme relata o narrador, o que revela o paradoxo de seu estado emocional: ao mesmo tempo em que ela sofre com a partida de Severina - devido à percepção de que a ruptura de seus laços com a figura materna ocorrera há muito tempo atrás - isso lhe causa também prazer.

Esse momento de epifania, vivenciado por Catarina funcionou, por outro lado, para ela, como um impulso para repensar sua vida. Assim, a percepção da ausência da relação afetiva com a mãe abre para ela a possibilidade de viver prazerosamente, o que se manifesta na figura metafórica “parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro”, apesar de sua mãe “arder-lhe no peito”, figura metafórica que tematiza o sofrimento de Catarina perante a inexistência desse laço de intimidade e afeto com a mãe.

Quando chega a sua casa, Catarina encontra seu marido, que lia junto à escrivaninha. Evidencia-se, nesse excerto, o ponto de vista de Antonio e sua sensação de prazer em relação à partida da sogra. Após a partida de Severina, ele, finalmente, conseguia retomar “sua tarde de sábado”:

Antonio 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 (LISPECTOR, 1998, p. 99).

Catarina, por outro lado, tem a sensação de alívio, ao ver o filho no quarto, como que pressentindo que poderia perdê-lo. Ele, no entanto, se revela indiferente à presença da mãe, que precisou puxar-lhe a toalha, censurando-o, para tentar chamar-lhe a “atenção”. O filho parecia estar imerso em seu próprio mundo, “comunicando-se consigo mesmo”, parecendo reproduzir, na sua relação com a mãe, o mesmo distanciamento que Catarina tinha em relação a Severina.

As figuras “distante”, “constatava as coisas com frieza”, “olhava indiferente para o ar”, “estava sempre distraído”, “ninguém conseguira ainda chamar-lhe a atenção”, relacionadas ao modo de ser do menino, revelam essa isotopia da indiferença e se manifestam no texto por meio do ponto de vista de Catarina.

Por outro lado, a figura “calor bom” revela a percepção tátil de Catarina perante a presença do filho e concretiza o tema do amor maternal que se reitera no texto com a manifestação de seu desejo em: “gostaria de prender o menino para sempre a este momento”.

Como sujeito cognitivo, Catarina tem a percepção da importância da presença afetiva de mãe na vida do filho, a importância de ter a atenção e interesse de seu filho que se torna, assim, um objeto-valor a ser alcançado por ela. Nesse momento ela toma consciência da necessidade de construir uma relação familiar verdadeira com seu filho, como não tinha com sua mãe, Severina. E finalmente consegue chamar a atenção do filho para si, ao sacudir a toalha, impedindo que ele se dispersasse, voltando sua atenção para o ambiente:

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 pendura-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 seus 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. (LISPECTOR, 1998, p.99-100).

Catarina sente-se surpresa com a constatação da gratuidade na atitude do filho ao chamá-la de mamãe. Ao não pedir-lhe nada, o garoto leva Catarina a constatar a importância da comunhão gratuita com o filho e a importância de seu papel temático de mãe.

Sua alegria, originária da interação afetiva verdadeira que sente neste momento, se concretiza por meio das figuras: “riu de fato para o menino, não só com os olhos, o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro”.

A figura metafórica do invólucro que se rompe manifesta a percepção de Catarina de sua competência para construir laços de afeto com o filho, perdidos na sua relação com a mãe. Por isso, surge no texto a isotopia da fuga em relação a Severina. Ela sente que quer e pode construir laços de amor com o filho – poder-ser – revelando-se, portanto, no texto, a paixão do amor maternal. E nesse momento quebra-se o “invólucro”, ou seja, ela consegue romper com toda aquela armadura de proteção que utilizava em torno do sentir, originária de sua frustração perante o fato de não ter se sentido amada pela mãe.

As palavras faltaram à Catarina para traduzir, nesse momento, o estado de alegria que ela sentia, ao constatar ser considerada “mamãe” pelo filho. Isso se revela, nesse instante de revelação súbita no excerto a seguir: [...] “perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar” (LISPECTOR, 1998, p. 99).

Resolve, então, passear com o filho de quase quatro anos. Avisa ao marido que irá sair e “bate a porta do apartamento”. “– 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” (LISPECTOR, 1998, p.100).

Com essa atitude acaba despertando a atenção daquele homem que vivia auto-centrado, que passava o “seu sábado” lendo livros achando que esse dia era somente seu.

A partir desse episódio, o narrador que antes acompanhava o ponto de vista de Catarina, passa a assumir o ponto de vista do marido. O texto revê, pois, seu caráter polifônico, pois, a princípio o narrador relatava a história, principalmente por meio da ótica de Catarina. Nesse momento, entretanto, os fatos são traduzidos por meio do olhar de Antonio, o marido:

Antonio 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? 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 fixa 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... (LISPECTOR, 1998, p.100-101).

Acompanhando o ponto de vista do marido, o narrador relata que Catarina caminhava com determinação, andava “forte”, “depressa” e prendia a mão do filho à sua com “força”, com “olhos fixos adiante”. Essas figuras manifestam o querer da mãe que, decidida, naquele momento, sem desistir dele por nada, parece desejar vivenciar a experiência da maternidade, que há pouco descobrira ser tão forte, sozinha, com seu filho. Mas o marido não consegue compreender o que se passa. O marido percebe que houve uma mudança na esposa, mas não entende por quê.

Inquieto, ao questionar “Aonde vão?” revela-se também temeroso do que Catarina poderia transmitir a seu filho, o garoto em que ele apreende o estado de surpresa perante a firmeza da mãe:

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 (LISPECTOR, 1998, p.101).

O que Antonio via, da janela do apartamento, era Mãe e filho se entendendo. Temeroso frente a atitude da mulher, pressente o motivo do medo, seu medo era de que o amor maternal pudesse comprometer o futuro do filho, o que se manifesta por meio da figura “prisão de amor” que recobre o tema da dependência emocional do filho em relação à mãe.

Apreende-se assim no texto, neste momento, a oposição semântica do nível fundamental “prisão” vs “liberdade”, relacionada ao objeto “amor materno”. Da perspectiva do pai, se investido do valor “aprisionamento”, o filho poderia se tornar dependente, em termos emocionais, do amor da mãe. A alusão reiterada que ele faz, em seu monólogo interior, a respeito da inocência da criança revela esse medo masculino da dependência emocional do homem frente à mulher. Esse temor se revela ainda por meio da projeção futura que ele faz da figura do filho à janela, já transformado em homem, mas preso, dependente, angustiado e questionando o motivo do aprisionamento ao amor maternal que, de seu ponto de vista, é, portanto, opressivo. Desse modo, ele reage encolerizado perante a atitude da mulher ao perceber a possibilidade do risco que o filho corria, sob o jugo do amor maternal.

A figura “mistério partilhado” metaforiza, nesse contexto, a impossibilidade, a incompetência de Antonio para compreender o laço afetivo que se estabelecia entre mãe e filho. Essa incompreensão leva-o, portanto, a temer pela dependência emocional do filho.

Ao desaparecerem de sua vista, Antonio questiona “Mas e eu?”. Ficara assustado e sozinho naquele apartamento, no qual “tudo corria bem” e onde se encontrava tudo que ele dera à esposa: “quadros”, “móveis bem escolhidos”. A isotopia figurativa do conforto doméstico, associado aos bens materiais que o marido proporcionava à família, soa irônica, nesse contexto, perante o desconforto emocional da figura paterna e possibilita que se apreenda no texto o tema do patriarcalismo, associado à figura do ator “marido”:

“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 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 – desprezava- 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. Porque precisava humilha-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? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranqüila que faziam a atmosfera do lar para a criança. (...) 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 (LISPECTOR, 1998, p.101- 102).

Percebe-se, no excerto acima, a atitude patriarcal do marido que, apesar de humilhar a esposa, considerava a relação entre eles marcada pelo estado de tranqüilidade e considerava a esposa “calma”. Ele queria “humilhá-la” e para isso “entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa” (LISPECTOR, 1998, p. 102), pois ela “detestava ser vista nua”. A princípio, a reação de Catarina era de irritação, estado que apresentava também o filho em algumas situações, e, nesse momento, Antonio tem a percepção de que a intranqüilidade do menino que “gritava sob pesadelos” era originária do que ambos haviam cortado, ele e Catarina de sua vida diária. Esse corte a que o marido se refere, pode ser alusivo à percepção de que os laços familiares, que ele considerava tão “pacíficos”, na verdade, eram marcados pela intranqüilidade, talvez pela ausência mesma de afeto. Isso se evidencia no excerto a seguir:

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 (LISPECTOR, 1998, p.102).

Assim quando viviam algum momento de alegria, marido e esposa não queriam “gastá-lo”, o que revela que não conseguiam assumir com intensidade as paixões eufóricas, mas no momento em que percebe que Catarina buscara vivenciar aquele momento sem ele, Antonio se sentiu “frustrado”. Ela tomara aquele “momento de alegria” só para si e para o filho:

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 (LISPECTOR, 1998,p. 102).

Assim, nota-se o estado de frustração de Antônio perante a atitude independente de Catarina, e ele parece sentir ciúmes da relação entre o filho e a mulher.

E, como podemos observar, a figura “irradiação”, na citação abaixo, só vem nos confirmar que Antônio foi afetado em seus sentimentos e que a proximidade entre mãe e filho era uma “ameaça”, a seu ver, pois Catarina naquele momento se permitia manifestar sensações antes reprimidas dentro de si.

Enquanto a mãe tentava construir laços de afetividade com seu filho, o marido desejava que terminasse o dia e que tudo aquilo fosse esquecido, que tudo aquilo “se quebrasse” com o fim do dia.

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 (LISPECTOR, 1998, p. 103).

Nesse sentido, o desejo que o ator masculino revela, em seu monólogo interior, manifesta o temor que sentia de ser preterido não só da relação, a qual Catarina tentava estabelecer com o filho, mas também do peso que esse amor maternal pudesse ter como efeito na vida do filho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegarmos às considerações finais deste trabalho passamos por cinco capítulos. Os dois primeiros contêm o embasamento teórico da semiótica greimasiana, que orientou nossas análises. A semiótica propiciou-nos analisar a construção da significação dos textos clariceanos constituintes de nosso *corpus*, e observar o caráter pluriisotópico da prosa de Clarice Lispector, que é grande escritora justamente porque sabe fazer-se estrangeira em sua própria língua, como observa Bertrand (2003, p. 25), parafraseando Proust em *Contre Sainte-Beuve*, quando diz que “os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”. Pudemos apreender esse estranhamento principalmente, por meio dos conectores de isotopia que nos possibilitaram observar a coexistência de dois ou mais planos de significação simultâneos nos textos que analisamos.

A semiótica ainda possibilitou-nos descrever aspectos da dimensão pragmática, cognitiva e passional dos textos, e os percursos actanciais e temáticos dos atores femininos, chamando-nos a atenção para seu parecer sensível.

No terceiro capítulo descrevemos o ponto de vista da crítica que se voltou para a análise da obra de Lispector, com o objetivo de mostrar como, por meio dos referenciais teóricos que a teoria semiótica nos fornece, poderíamos apreender essas características na reconstrução dos textos que empreendemos por meio de nossa leitura.

No quarto e quinto capítulos, analisamos respectivamente os contos “O búfalo” e “Os laços de família” que concretizam atores, os quais vivenciam conflitos internos justamente por se constituírem sujeitos “apaixonados”.

Na análise de “O búfalo”, o ator feminino, é uma mulher que nem ao menos recebe nome, sendo reiteradamente caracterizada pelo narrador como “a mulher de casaco marrom”. Nesse sentido, observamos que a ausência de individualização, que um nome lhe proporcionaria, sugere a intencionalidade do sujeito da enunciação de criar o efeito de sentido de generalização. Logo, pudemos concluir que ela metaforiza a condição feminina estereotipada da mulher de uma época, que não era capaz de assumir as más paixões, perfil contra o qual ela se revolta ao longo do texto, na medida em que em todo o seu percurso ela busca entrar em contato com a paixão do ódio. Ela o persegue obstinadamente em meio

ao universo animalesco de um jardim zoológico, mas na extensão do espaço animal encontra-se continua e intensamente em estado de decepção, pois só consegue ver projetado nos animais as boas paixões, relacionadas ao amor. Devemos lembrar que a busca obstinada pelo ódio, que a mulher procurava nos animais, nada mais é que a maneira encontrada por ela para extravasar sua frustração por um amor não correspondido e, somente ao final do conto, a mulher consegue enxergar nos olhos de um búfalo o tão desejado ódio. Conforme Szklo (1989, p. 109), a descoberta do ódio no olhar do búfalo, metaforiza “todo um processo de redescoberta de si mesma pela dor”, ou seja, o ódio que reprimira, que já a constituía, de repente aflora, imbricado ao amor.

O outro conto, que foi objeto de nossa análise, “Os laços de família”, apresenta o percurso do ator “Catarina” e sua relação afetiva com a mãe Severina, pautada pelo distanciamento e pela convencionalidade. Ao perceber isso, o ator feminino, cujo ponto de vista acompanhamos – é, portanto, um sujeito cognitivo - vai buscar não repetir esse laço convencional com seu filho, revelando o desejo de construir a relação com a criança, calcada na afetividade, o que gera intranqüilidade no marido, que observa mãe e filho à distância, na cena final do texto, revelando a ironia do sujeito da enunciação frente à figura masculina que se revela frágil justamente por querer manter as relações familiares pautadas pelo artificialismo e convencionalidade, irritando-se com a posição firme que sua mulher assumira e que o fragiliza. Interessante notar o caráter polifônico do texto por meio da focalização interna que o narrador assume e que nos permite ora acompanharmos o ponto de vista feminino, predominante no conto, ora, em contraponto, o universo masculino, figurativizado pelo marido de Catarina cuja perspectiva acompanhamos na última cena do texto.

Toda essa leitura, o processo de reconstrução da significação, ou melhor, da plurissignificação dos textos possibilitou-nos entrar em contato com o universo singular da literatura clariceana e vislumbrar o efeito de sentido de verdade humana na composição do perfil feminino dos atores dos dois contos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1946.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

FIORIN, J. L. F. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **CASA**, v. 5, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>>.

FONTANILLE, J. "Colère". In: RALLO DITCHE, E. FONTANILLE, J., LOMBARDO **Dictionnaire de passions Littéraires**. Paris: Belin, 2005.

GREIMAS, A.J.; COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MICHAELIS. **Dicionário Escolar: Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de males**. Campinas, UNICAMP, n. 9, p.153-160, 1998

MONEGAL, E. R. Clarice Lispector. **Remate de males**. Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 201-206, 1998.

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

_____. A narração desarvorada. **Cadernos de literatura brasileira. Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n- 17-18, p. 292-301, 2004.

RALLO DITCHE, E. FONTANILLE, J., LOMBARDO, P. **Dictionnaire de passions littéraires**. Paris: Belin, 2005.

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. No território das pulsões. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moréia Salles, n 17-18, p. 261-279, dez.2004.

SÁ, O. de. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.17-18, p 280-291, dez.2004.

SANTIAGO, S. Bestiário. **Cadernos de literatura brasileira. Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.17-18, p. 192-223, dez.2004.

SOUSA, C. M. de. A revelação do nome. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.17-18, p. 14-191, dez.2004.

SZKLO, G. S. O Búfalo. Clarice Lispector e a herança da mística judaica. **Remate de males**. Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 107-113, 1998.

WALDMAN, B. de. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 17-18, p. 241-260, dez.2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)